

# VIRKELIG I VERDEN

Nærvær og narrasjon – en komparativ analyse av Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) og Carl Frode Tillers *Skråninga* (2001)



Av Klaus Tvedt

Veileder: Drude von der Fehr

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Høsten 2006

## Sammendrag

Vi lever i ei teori-trøtt tid hvor den akademiske praksis er å tolke og tillegge ting og fenomener mening. Det vi savner i en slik meningsdominert verden, mener Hans Ulrich Gumbrecht, er nærvær. I denne oppgaven ser jeg på hvordan behovet for nærvær er med på å forme narrasjonene i to norske samtidsromaner: Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) og Carl Frode Tillers *Skråninga* (2001).

Nærværserfaringer er ekstremt kortvarige, kroppslige/sanselige og romlige opplevelser hvor vi føler oss som en del av verden og en kosmologisk rytme. Å erfare et nærvær vil si at man ikke lenger opplever at det er noen distanse mellom subjekt og objekt. Ifølge Martin Seel har det å erfare estetisk sammenheng med en medfødt evne til estetisk persepsjon, det vil si at vi persiperer ting og hendelser slik de framtoner for sansene i øyeblikket og i all sin fylde.

Estetiske erfaringer består både av en menings- og en nærværtdimensjon, og kan virke livsberikende. John Dewey hevder at estetiske erfaringer dekker et biologisk behov, og at kunstens rolle er å gi uttrykk *både* for våre kroppslige og intellektuelle dimensjoner. Subjektet er kropp og bevissthet, og estetiske erfaring er noe som skjer med subjektet og som sier noe om kvaliteten i interaksjonen med omverdenen.

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i at behovet for nærvær er biologisk, og kobler Gumbrechts teori om nærvær sammen med Seels filosofi om estetisk persepsjon. Videre foreslår jeg en analysemetode med basis i Daniel Pundays kroppslige narratologi. Ved hjelp av Punday ser jeg i den narrative analysen på hvordan kroppen blir en narrativt målbar størrelse og skaper en romlig bevegelse i Tillers og Marsteins narrasjoner, og tilpasser hans metode for å kunne undersøke sammenhengen mellom nærvær og ulike narrative virkemidler.

Min konklusjon er at nærværserfaringer kan sies å virke styrende og korrigerende for romankarakterenes handlingsmønstre, at den romlige bevegelsen i narrasjonene skapes som følge av behovet for nærvær, og at kropp-bevissthet, rom og tid knyttes sammen i narrasjonenes erfarings- og kunnskapssystem. Min påstand er at nærvær til tross for ulike estetiske strategier kan sies å fungere som en narrativ dynamo i Tillers og Marsteins romaner.

## Forord

Det er mange som vært med på å bidra til at denne masteroppgaven har blitt til det den har blitt. Jeg vil benytte sjansen til å takke følgende personer spesielt: Drude von der Fehr for engasjert veiledning, kritiske innvendinger og oppmuntrende ros, og for inspirasjonen hennes manus *Den pragmatiske utfordringen* har gitt meg; Vigdis Saga Kjørholt for klarsynt lesning og briljante forlag til strukturendringer; til Lykke Pedersen for innlevelse og kloke kommentarer; til Ragnhild Evang Reinton for gode tips og råd på en tidlig fase i arbeidet som bidro til å gjøre prosjektet til det det ble; til Kristin Kosberg for en nyttig diskusjon som gjorde at jeg innså mine egne begrensninger; til Tom Erik Økland og min far Vidar Tvedt for språkvask; til Gunn Kvarme for teknisk bistand; og til slutt til Siri Gjølme som strevde vettet av seg for å finne et bilde som kunne illustrere denne oppgaven.

*Illustrasjonsfoto: Siri Gjølme*

# INNHALDSFORTEGNELSE

## KAPITTEL 1: INNLEDNING:

1.1 Tiller og Marstein: en <i>inn-i-verden</i> -opplevelse.....	1
1.2 Nærvær forhindrer tapsfølelse.....	1
1.3 Estetiske erfaringer fra et pragmatisk synspunkt.....	2
1.4 Narrasjon og nærværproduksjon.....	4
1.5 Problemstilling.....	5
1.6 Oversikt over oppgaven.....	7

## KAPITTEL 2: TEORI OG METODE

<b>2.1 Bakgrunn.....</b>	<b>8</b>
2.1.1 Bakgrunn: Hans Ulrich Gumbrecht og Martin Seel.....	8
<b>2.2 Begrepsgjennomgang.....</b>	<b>9</b>
2.2.1 Nærvær.....	9
2.2.2 Estetisk persepsjon og framtoning.....	11
2.2.3 Estetiske objekter.....	14
2.2.4 Estetisk erfaring.....	16
<b>2.3 Metode.....</b>	<b>19</b>
2.3.1 Nærvær og narrasjon – en analysemetode.....	19
2.3.2 Kroppslighet og sanselighet.....	19
2.3.3 Rom og romlighet.....	22
2.3.4 Nærvær som prosess: en ekstremt temporær hendelse.....	24

## KAPITTEL 3: NARRATIV ANALYSE

<b>3.1 Carl Frode Tillers <i>Skråninga</i></b>	26
3.1.1 Carl Frode Tiller – en forfatterbiografi	26
3.1.2 Tillers <i>Skråninga</i> – et handlingssammendrag	26
3.1.3 Kropp og bevissthet i <i>Skråninga</i>	27
3.1.4 Kroppstyper i <i>Skråninga</i>	33
3.1.5 Rom og romlighet i <i>Skråninga</i>	40
3.1.6 Kronotopi i <i>Skråninga</i>	41
3.1.7 Romlig tilgjengelighet i <i>Skråninga</i>	46
3.1.8 Ekstrem temporalitet i <i>Skråninga</i> . Tid, nærvær og narrasjon	51
<b>3.2 Trude Marsteins <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i></b>	55
3.2.1 Trude Marstein – en forfatterbiografi	55
3.2.2 Marsteins <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i> – et handlingssammendrag	55
3.2.3 Kropp og bevissthet i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i>	56
3.2.4 Kroppstyper i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i>	61
3.2.5 Rom og romlighet i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i>	68
3.2.6 Kronotopi i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i>	69
3.2.7 Romlig tilgjengelighet i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i>	73
3.2.8 Ekstrem temporalitet i <i>Plutselig høre noen åpne en dør</i> . Tid, nærvær og narrasjon	78

## KAPITTEL 4: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

<b>4.1 Oppsummering</b>	84
4.1.1 Den handlende kroppen	84
4.1.2 Et imaginært nærvær	86
4.1.3 Nærværet har en balanserende narrativ funksjon	87
4.1.4 Metoden påviser sammenhengen nærvær-narrasjon	89
4.1.5 Nærvær som form, strategi og mål	90
<b>4.2 Konklusjon</b>	91
<b>Litteraturliste</b>	95

# Kapittel 1: Innledning

## 1.1 Tiller og Marstein – en *inn-i-verden*-opplevelse

«Det är märkligt hur tänkandet, som är det som i sista hand definierar oss som mänskliga varelser, kan vara en sjukdom i sig» (Håkansson, 2002, s. 410).

Kunst og litteratur har alltid blitt tilskrevet en evne til å produsere en spesiell form for kunnskap – det jeg i denne oppgaven vil kalle for estetiske erfaringer. Kanskje er det hungeren etter og behovet for estetiske erfaringer som gjør at vi leser bøker eller besøker kunstgallerier om og om igjen. Nøyaktig hva det er som skaper estetiske erfaringer og hvilken kunnskap de kan formidle, er det imidlertid vanskelig å svare på. Dette spørsmålet er og har vært en kilde til diskusjon.

Denne masteroppgaven bygger på en komparativ analyse av to norske samtidsromaner: Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) og Carl Frode Tillers *Skråninga* (2001). Da jeg leste disse to romanene for første gang opplevde jeg å fortape meg i noe hinsides alle trivialiteter. På et eller annet vis ga romanene meg en *inn-i-verden*-opplevelse. Jeg vil beskrive denne opplevelsen som både psykisk og kroppslig. Skjønnlitteratur påvirker ikke bare hodet eller bare kroppen, men begge deler. Sjøl om dette kanskje vil være åpenbart for de fleste, er det vanskelig å forklare hvorfor det er slik og hva det er ved litteraturen som utløser slike opplevelser eller erfaringer. Uansett om litteraturen – og kunsten – skulle kunne gjøre oss klokere eller ei, vil den alltid ha et gåtefullt element ved seg, noe som unndrar seg en rasjonell og vitenskapelig forklaring og som gjør at vi søker stadig nye leseropplevelser. Etter min mening er det primært denne x-faktoren som gjør at litteraturen fortsatt oppleves som relevant og betydningsfull.

## 1.2 Nærvær forhindrer tapsfølelse

Under et kurs om litteratur og sykdom høsten 2005 fikk jeg øynene opp for at den intense leseropplevelsen som god litteratur skaper, kan sammenlignes med det språk- og litteraturprofessor Hans Ulrich Gumbrecht i sin bok *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004) kaller for *moments of intensity*, det vil si nærværserfaringer (2004, s. 97). Ifølge Gumbrecht lever vi i en sterkt meningsdominert verden som promoterer et metafysisk verdenssyn, det vil si en holdning og et perspektiv som gir fenomener en høyere verdi enn det materielle. Dette verdenssynet resulterer i en utbredt tapsfølelse, en følelse av distanse til verden: «our feeling that we are no longer in touch with the things of the world» (Gumbrecht, 2004, s. 49).

Motsetninga til mening er nærvær. Nærvær kan beskrives som intense øyeblikk hvor vi føler oss i ett med verden, som del av en kosmologisk rytme. Nærvær er videre kjennetegna ved sanselig og kroppslig tilstedeværelse samt av foranderlighet og kortvarighet. Å produsere nærvær vil si å “berøre” de som kommuniserer, å frambringe noe som har en sanselig og kroppslig effekt.

Gumbrechts hypotese er at humaniora ved ensidig å tolke, dekonstruere og tillegge objekter mening, har oversett en vel så viktig dimensjon ved vår erfaring av verden, nemlig nærvær dimensjonen. Betingelsen for å erfare denne dimensjonen ved våre liv er at vi møter verden interesseløst, det vil si uten at vi er ute etter instrumentell kunnskap. Estetiske erfaringer kan med Gumbrecht beskrives som intense øyeblikksopplevelser som svinger hurtig mellom polene mening og nærvær. Å erfare estetisk forutsetter med andre ord *både* intellektuell og kroppslig tilstedeværelse. Nærvær er altså vel så konstituerende for estetiske erfaringer som mening, men er umulig å forklare rasjonelt eller vitenskapelig.

Filosofiprofessor Martin Seel hevder i *Aesthetics of Appearing* (2005) at evnen til å erfare noe estetisk er en grunnleggende evne ved menneskets persepsjon. Når vi persiperer ting og hendelser slik de framkommer for sansene i øyeblikket og i all sin fylde, persiperer vi estetisk. Seel går dermed ut fra at det ikke primært er kunstens vesen eller likhet med virkeligheten som danner grunnlaget for estetiske erfaringer. Snarere er det slik at det er tings og hendelsers estetiske framtoning og vår evne til å persipere estetisk som gjør oss i stand til å oppleve nærvær.

Et objekts estetiske framtoning er ifølge Seel «a play of its appearances» og estetisk persepsjon «the lingering at the sensuous particularity of something» (2005, s. 37, 31). Estetiske erfaringer betinger med andre ord en spesiell oppmerksomhet om tings framtoning i øyeblikket. Denne oppmerksomheten innebærer samtidig en oppmerksomhet om sjølve framtoningssituasjonen og en refleksjon over det plutselige nærværsoyeblikket som denne persepsjonen utøves i. Hos Seel kan dermed kunstestetikken og filosofien sies å smelte sammen i en slags eksistensialisme, hvor kunsten tilskrives evnen til å gi oss innsikt i det ubestemmelige ved våre liv.

### **1.3 Estetiske erfaringer fra et pragmatisk synspunkt**

Seel hevder at evnen til å oppleve nærvær er grunnleggende for menneskets konstitusjon, og Gumbrecht at nærvær behovet er dominerende i dagens meningsdominerte samfunn. Dette standpunktet har mye til felles med John Deweys (1859-1952) pragmatisk filosofi. For Dewey – slik hans filosofi framstilles i filosofen Richard Shustermans *Pragmatist Aesthetics*:

*Living Beauty, Rethinking Art* (1992) – var målet å se kontinuiteten mellom estetisk erfaring og sjølve prosessen det er å leve: «Aesthetic understanding must start with and never forget that the roots of art and beauty lie in the “basic vital functions,” “the biological commonplaces” man shares with “bird and beast”» (1992, s. 6). Deweys hypotese er altså at behovet for nærvær og estetiske erfaringer er biologisk, noe vi alltid vil oppsøke, enten det måtte være bevisst eller ei. I et meningsdominert samfunn, for å si det med Gumbrecht, vil naturlig nok lengselen etter og behovet for estetiske erfaringer komme desto sterkere til uttrykk.

For Dewey er all kunst resultatet av en interaksjon mellom organismen og dens miljø, og et uttrykk både for vår intellektuelle og kroppslige dimensjon. Interaksjonen mellom subjekt og verden ledes av behovet for estetiske erfaringer, og får en spesiell form i kunsten:

What standardly characterizes aesthetic experience and artistic objects is the presence of form. But form, even in painting and sculpture, is not static spatial relations but the dynamic interaction of elements displaying the kind of “cumulation, tension, conservation, anticipation, and fulfillment” which, together with emotional intensity, are defining features of an aesthetic experience (Shusterman, 1992, s. 7).

Kunsten speiler altså menneskets og naturens biologiske rytme. Denne tankegangen videreutvikles i litteraturprofessor Drude von der Fehrs *Den pragmatiske utfordringen* (2006), som påpeker at litteraturen «i sitt estetiske formspråk vet mye om hva som skal til for at noe skal virke virkelig» (2006, kap. 1, s. 15).<sup>1</sup> For von der Fehr er virkelighetsfølelsen en mangelvare i det moderne samfunn, og hun mener at litteratur inntar en særstilling fordi den kan ha en helsebringende effekt.

I tråd med den pragmatiske filosofen Charles S. Peirce (1839-1914) opererer von der Fehr med et meningsbegrep som er knytta til erfaring og som ikke kan skilles fra praksis. Særlig viktig i denne sammenhengen er det vi kan kalle for kroppens språk. Ifølge von der Fehr fungerer kroppen som hypoteseskapende og representerer en ikke-verbaliserbar taus kunnskap, det vil si en kunnskap som ikke er blitt fortolka og derfor ikke har status som kunnskap i vitenskapelig forstand (2006, kap. 2, s. 3, 12). Den tause kunnskapen er ikke desto mindre viktig, fordi den utgjør det første skrittet i erfaringsprosessen som er nødvendig for nettopp å utvikle kunnskap. Det som von der Fehr kaller taus kunnskap eller umiddelbare erfaringer – eller mer konkret: førsthets- og annethetserfaringer – tilsvarer Seels og Gumbrechts nærværsbegrep, og bidrar etter min mening til en mer konkret forståelse av

---

<sup>1</sup> Drude von der Fehrs manus var ikke publisert da denne masteroppgaven gikk i trykken.



nærvær som et kroppslig fenomen. Nærværserfaringer er umiddelbare og ubevisste, men de har en kvalitet som gjør at vi tror på dem og som vi reagerer på sanselig og intellektuelt.

I det meningsdominerte samfunnet som Gumbrecht skisserer vil det være et stort behov for nærvær. Lengselen etter nærvær vil komme til uttrykk på mer eller mindre subtile måter, blant annet i form av kroppslige førsthets- og annethetserfaringer.

#### **1.4 Narrasjon og nærværproduksjon**

Hvis behovet for nærvær og estetiske erfaringer er biologisk og dette gir seg utslag i hvordan litteraturen formes, bør nærværproduksjon kunne analyseres narrativt. Jeg vil i denne masteroppgaven derfor undersøke og demonstrere hvordan nærvær kan produseres i Marsteins og Tillers tekster.

I den narrative analysen vil jeg legge vekt på tre elementer som har særskilt relevans i forhold til nærvær: 1) *kroppslighet/sanselighet*, 2) *romlighet* og 3) *ekstrem temporalitet*. Noen vil sikkert innvende at disse elementene vil kunne gjenfinnes i all narrasjon, og de vil sikkert ha rett. Poenget er at dersom en narrasjon er strukturert av nærvær, vil dette være mulig å avlese for eksempel i graden av kroppslighet eller hvilken betydning kroppen har for *plot* og handling.

1) Kroppslighet/sanselighet er en sentral del av en nærværserfaring. Om en narrasjon styres av en lengsel eller et behov for nærvær, vil dette for eksempel komme til uttrykk som kroppens tause kunnskap, kroppens eget språk. Umiddelbare kroppslige erfaringer spiller her en viktig rolle, og kan danne grunnlag for hvordan vi kan tolke en narrativ struktur. Litteratur- og språkprofessor Daniel Punday peker i *Narrative Bodies: Toward A Corporeal Narratology* (2003) på to motstridende måter å tolke narrative hendelser på: «On the one hand, the body represents all of those brute physical events that work against an overarching pattern; on the other, the body provides the order that the narrative gives to events» (2003, s. 13). En narrasjon som er sterkt dominert av kroppslige erfaringer eller hendelser, vil sannsynligvis også ha en sterk grad av nærvær. Om kroppslige hendelser motvirker den narrative strukturen i en tekst, kan det bety at det er lengselen eller behovet for nærvær som er styrende. Hvilken betydning kroppsligheten i en narrasjon har vil altså være avhengig av mange ulike elementer.

2) Romlighet er et annet kjennetegn ved nærvær. Å erfare et nærvær vil si å føle seg som en del av verden, at subjekt og verden er ett. Slik sett vil narrasjoner som framhever det romlige danne grunnlag for nærvær. Romlighet kan skapes på mange ulike måter i en narrasjon. Rom kan, som Punday gjør, deles inn etter fysisk, perseptuell og imaginær tilgjengelighet. Rommet kan også, i motsetning til tid, være karakterenes primære

erfaringsdimensjon. Endelig kan en narrasjon være organisert etter et romlig prinsipp, det vil si at hendelser ikke følger hverandre temporalt, men etter en romlig orden. I den narrative analysen vil jeg se på å hvilken betydning rommet har, og hvordan dette påvirker produksjonen av nærvær.

3) Det tredje og siste kjennetegnet ved nærvær er den ekstreme temporaliteten. Nærvær er en kortvarig erfaring eller opplevelse, den svinger hurtig mellom dimensjonene mening og nærvær og kan i visse øyeblikk også være en blanding av disse elementene. Hva som er mening og nærvær i en erfaring kan altså være vanskelig å skille fra hverandre. I en narrasjon kan nærvær være en hendelse som bryter med den narrative strukturen ellers og fører til et handlingsskifte, eller det kan være motoren i en narrativ struktur som for eksempel preges av en sterkt kroppslig diskurs. Nærværets ekstreme temporalitet innebærer alltid en spenning, dynamikk og prosess som i en narrativ struktur kan få både et konfliktfylt og et harmonisk uttrykk.

## 1.5 Problemstilling

Jeg vil i denne oppgaven ta utgangspunkt i Deweys hypotese om at interaksjonen mellom subjekt og verden styres av behovet for estetiske erfaringer. Ut fra dette vurderer jeg en estetisk persepsjon, slik Seel definerer begrepet, som en betingelse for det Gumbrecht kaller nærværproduksjon, *production of presence*. På grunnlag av dette vil jeg så lansere et forslag til en narrativ metode for å analysere hvordan litteratur formes av behovet for nærvær.

Målet i denne masteroppgaven blir dermed todelt. For det første vil jeg koble Seels estetiske filosofi og Gumbrechts nærværsteori sammen med Pundays kroppslige narratologi, for å kunne skape en narrativ metode som kan påvise sammenhengen mellom narrasjon og nærvær. Litteraturprofessorene Jakob Lothes *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse* (1996) og Dorrit Cohns *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) blir viktige supplementære narratologiske kilder i denne sammenhengen. Det andre målet med denne oppgaven er å analysere sammenhengen mellom nærvær og narrasjon i Marsteins og Tillers romaner, og dermed også å demonstrere at den narrative metoden har livets rett.

Hoveddelen i denne masteroppgaven vil være den narrative analysen av Trude Marsteins og Carl Frode Tillers to romaner. Problemstillinga er som følger: Hvordan påvirkes narrasjonen i *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør* av behovet for nærvær, og hvordan uttrykker narrasjonen dette nærværet?

Min påstand er at mange av de narrative likhetstrekkene i norsk samtidslitteratur kan

forklares ut fra en streben etter nærværseffekter. Nærvær vil i dette tilfellet si at det romlige forholdet til verden og dens objekter prioriteres framfor det temporale; det vil si det som det er mulig å berøre og som har en kroppslig effekt. Nærvær skapes ifølge Seel ved fordomsfri kontemplasjon av et objekts egenskaper slik de framstår i et gitt øyeblikk. Det dreier seg med andre ord om å sanse objekters forskjellige kvaliteter uten å søke etter kunnskap eller mening. Resultatet er en følelse av å være en del av verden.

Valget av romaner skyldes primært min egen intense leseropplevelse i møte med tekstene. Vel så viktig i denne sammenhengen er det imidlertid at behovet for nærvær er historisk bestemt og vil variere fra epoke til epoke, og at det bør komme desto sterkere til uttrykk i to samtidsromaner av to forfattere fra samme generasjon. Endelig framstår Marsteins og Tillers romaner som fortellerteknisk nokså ulike. Begge kan likevel sies å være påvirket av behovet for nærvær. Analysen blir dermed en desto viktigere prøvestein for den narrative analysemetoden jeg prøver ut, og vil dessuten belyse ulike måter nærværproduksjon kan finne sted på. I denne sammenheng vil jeg presisere at det ikke primært er resepsjonen, tekstenes evne til å produsere nærvær, jeg vil undersøke i denne oppgaven, men hvordan behovet for nærvær former narrasjonen.

Så vidt jeg vet er det ikke tidligere blitt skrevet noen masteroppgaver om sammenhengen mellom narrasjon og nærvær, og det eksisterer kun en hovedfagsoppgave om Marsteins romantekst som omhandler forholdet språk, erkjennelse og identitetsproblematikk. Gumbrechts teori om nærvær og Seels estetiske filosofi har heller ikke før blitt brukt i litteratuvitenskapelig forskning på masternivå. Jeg håper derfor at denne masteroppgaven kan bidra til en videreutvikling av forskning på narrasjon, åpne for nye forskningsarbeider om forholdet narrasjon-nærvær og kanskje også til en nytenkning omkring praksis i academia generelt.

Jeg har ikke funnet rom for å undersøke eventuelle endringer i Marsteins og Tillers romantekster fra opplag til opplag.<sup>2</sup> Jeg mener dessuten at eventuelle endringer antakeligvis vil være av mindre betydning i henhold til min teoretisk-narrative innfallsport, sjøl om jeg ikke kan utelukke at dette kan ha betydning. Jeg er også oppmerksom på at min innfallsvinkel kan medføre at jeg overser aspekter ved Marsteins og Tillers romaner som andre, med et annet perspektiv, vil betone. Av den grunn vil jeg forsøke å vise til funn fra analysen som ikke stemmer overens med min egen hypotese.

Til slutt vil jeg med Punday påpeke at metoden jeg benytter meg av i oppgaven er

---

<sup>2</sup> Tekstene jeg bruker i denne oppgaven er paperbackutgaven, andre opplag, av Carl Frode Tillers *Skråninga* fra 2002 og paperbackutgaven av Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* fra 2001.

historisk spesifikk, og at fokuset på kroppslighet generelt er et moderne fenomen (2003). Det samme kan vi si om det sterke behovet for nærvær. Jo mer meningsdominert samfunnet vi lever i er, jo sterkere vil også behovet for nærvær være (Gumbrecht, 2004).

## 1.6 Oversikt over oppgaven

Siden teorien er en sentral del av denne masteroppgaven, vil jeg bruke kapittel 2 til å gå nærmere inn på Gumbrechts teori om nærvær og Seels estetiske filosofi. Jeg vil her gjøre nærmere rede for begrepene nærvær, estetisk persepsjon, estetisk framtoning og estetisk erfaring. Endelig vil jeg komme med et forslag til en narrativ metode for å kunne analysere nærværproduksjon i litterære tekster.

Kapittel 3 er viet den narrative analysen av Marsteins og Tillers romantekster. Jeg vil her først presentere forfatterne og romanene, for så å analysere romanene ut fra de tre kjennetegnene ved nærvær: kroppslighet/sanselighet, romlighet og ekstrem temporalitet. I den forbindelse vil jeg blant annet undersøke hvordan kroppen blir en målbar enhet i narrasjonene, hvordan narrasjonene sorterer kroppstyper, hvordan rom organiseres, kronotopi som basis for handling og erfaring, den romlige tilgjengeligheten i narrasjonene og hvordan nærvær markeres som en ekstremt temporær hendelse. Underveis vil jeg påpeke og redegjøre for sammenhengene mellom nærvær og narrasjon.

Det fjerde og siste kapittelet er en oppsummering og konklusjon. Jeg vil her forklare hvordan nærvær kan fungere som en motor i narrasjoner. I *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør* står språket og det rasjonelle (meningskulturen) etter min mening i klar opposisjon til kroppserfaringer og det som kan kobles til det virkelige og det naturlige (nærværskulturen). Marsteins og Tillers romaner kan sies å uttrykke en lengsel etter muligheten for et nærværende forhold til verden. Dette kan forklare det sterkt sanselige, kroppslige og romlige som preger de to romanene, og hvorfor to i utgangspunktet ulike fortellertekniske romaner kan sies å ha noenlunde samme effekt.

## Kapittel 2: Teori og metode

### 2.1 Bakgrunn

I dette kapittelet vil jeg først presentere mine to teoretiske hovedkilder, innen jeg redegjør for min bruk av begrepene nærvær, estetisk persepsjon, framtoning, estetiske objekter og estetisk erfaring. Til slutt presenterer jeg metoden jeg vil benytte i den narrative analysen.

#### 2.1.1 Hans Ulrich Gumbrecht og Martin Seel

Hans Ulrich Gumbrecht (født 1948) er en tysk språk- og litteraturprofessor med en mangslungen bakgrunn. Han har særlig arbeidet innenfor fagfeltene litteraturvitenskap, filosofi, filologi og sosiologi, og er i dag ansatt ved Department of Comparative Literature ved Stanford University i USA. For mange er Gumbrecht kjent for sine bøker om narrasjon i middelalderlitteratur og -kultur, men i de siste åra har han hovedsakelig konsentrert seg om epistemologiske spørsmål. Blant annet har han vært med på å arrangere et tverrfaglig seminar om epistemologiske likhetstrekk mellom naturvitenskap og humaniora, og skrevet bøker om sport og estetikk og om kropp og etikk.<sup>3</sup>

Boka *Production of Presence* (2004) har sine røtter i fem tverrfaglige forskningsseminarer Gumbrecht var med på å arrangere i Dubrovnik i perioden fra 1981 til 1989. Målet med samlingene var å drøfte hvordan man kunne få til en faglig reorientering i de humanistiske fagene, og resulterte i første omgang i boka *Materialities of Communication* (1994), som Gumbrecht var medredaktør for. Her foreslås et teoretisk skifte fra tolkning til et fokus på meningsstrukturer – å identifisere prosessene som gjør mening mulig. Det argumenteres blant annet imot vitenskapens fiksering på endelige og uforanderlige forklaringer. *Production of Presence* kan ses som en videreutvikling av disse tankene. Gumbrechts hovedtese i boka er at humaniora ved sitt fokus på å rekonstruere og tillegge mening, har oversett en vel så viktig dimensjon ved kulturelle fenomener, nemlig nærvær.

Noe av det samme ståstedet inntar den tyske filosofiprofessoren Martin Seel (født 1954) når han i *Aesthetics of Appearing* (2005) hevder at det å persipere objekter estetisk er en medfødt menneskelig evne.<sup>4</sup> Med sin fenomenologiske estetikk tar Seel til orde for at å oppleve ting og hendelser slik de framtoner i øyeblikket er utgangspunktet for all estetisk persepsjon. Dette direkte, øyeblikkelige og sanselige møtet med verden har en egenverdi, og

---

<sup>3</sup> For de som er interessert i spørsmål om epistemologi, estetikk og litteratur vil jeg også henvise til Gumbrechts bøker *Making Sense in Life and Literature* (University of Minnesota Press, 1992) og *In Praise of Athletic Beauty* (Harvard University Press, 2006).

<sup>4</sup> *Aesthetics of Appearing* ble først utgitt på tysk i 2000 under tittelen *Ästhetik des Erscheinens* (Carl Hanser Verlag).

evnen til å persipere bilder, ord og lyder estetisk er en forutsetning for å kunne forstå kunst, litteratur og musikk som kunst.

Seel utforsker videre den estetiske erfaringas eksistensielle og kulturelle betydning, og knytter med det estetikk og filosofi sammen. Hans hypotese er at estetisk persepsjon gir oss innsikt i det ubestemmelige ved våre liv, avdekker at nærværet ved vår eksistens er et mål i seg sjøl. I likhet med Gumbrecht argumenterer Seel for at estetiske erfaringer er avhengig av en spesiell nærværsbevissthet, en spesiell oppmerksomhet om tings og hendelsers framtoning. Denne oppmerksomheten mot hendelsers og objekters framtoning er samtidig en oppmerksomhet om oss sjøl og vår eksistens.

Seel arbeider i dag som filosofiprofessor ved Johann Wolfgang Goethe-universitetet i Frankfurt am Main. Spesialområdet hans er estetisk filosofi, og han har siden 1985 skrevet en håndfull bøker om blant annet estetikk og rasjonalitet, estetikk og natur og etikk og estetikk.

## 2.2 Begrepsgjennomgang

### 2.2.1 Nærvær

Gumbrechts fokus på nærvær kan leses som en fenomenologisk kritikk av René Descartes' klassiske dualisme, hvor kropp og ånd ses som to klart atskilte enheter.<sup>5</sup> Ifølge Gumbrecht har den filosofiske arven etter Descartes resultert i en dominerende meningskultur, hvor man ensidig søker rasjonalitet og mening i møte med verdens objekter og fenomener. Gumbrecht tillegger Descartes' metafysiske, dualistiske tankegang mye av skylda for den utbredte følelsen av å ikke være i kontakt med verden: «What ... we miss in a world so saturated with meaning, and what therefore turns into a primary object of (not fully conscious) desire in our culture, are ... phenomena and impressions of presence» (2004, s. 105).

Ifølge Gumbrecht er dette behovet ikke, som hos Descartes, transcendentalt, det vil si et ønske om å overskride enten det kroppslige eller åndelige for å oppnå en idealtilstand. Gumbrecht og Seel understreker tvert imot at mennesket er *både* et tenkende og et kroppslig/sanselig vesen, og at komplett viten er *både* epistemisk og estetisk. For Seel er estetikken en uavhengig del av filosofien og avdekker en flik av virkeligheten som ikke kan fikseres epistemisk:

We should not lose a taste for the moment, for it is this aptitude that makes it possible to comprehend uncontrollable presence not as a lack of meaning or being but as an opportunity to get in touch with ourselves in a way that we must leave aside in the course of logical thought and action (2005, s. 17).

---

<sup>5</sup> Den franske filosofen René Descartes (1596-1650) forsøkte å tilpasse filosofien den vitenskapelige revolusjonen, og kalles ofte for den moderne filosofiens far.

Estetisk persepsjon beriker menneskets persepsjon og utvider vår erfaringshorisont, men kan ikke erstatte konseptuell kunnskap. Seels og Gumbrechts fenomenologiske og estetiske teorier kan ses i forlengelsen av den pragmatiske filosofen Deweys tanker om at estetikken har røtter i menneskets naturlige behov, konstitusjon og organiske aktiviteter, og at kunstens rolle er å gi uttrykk *både* for våre kroppslige og intellektuelle dimensjoner (Shusterman, 1992).

Estetiske erfaringer består både av en menings- og en nærvær dimensjon. Å oppleve eller erfare nærvær (*presence*) kommer som følge av en bestemt form for persepsjon, men er også avhengig av faktorer som tid, sted, situasjon og objektene som persiperes. Motivet ved å søke etter nærvær kan som Seel uttrykker det være en «heightened “feeling of life”» (2005, s. 32). Men hva består denne følelsen i, og hvorfor kan ikke nærvær bestemmes konseptuelt eller vitenskapelig? Før jeg går nærmere inn på betingelsene for nærværproduksjon og hva som kan gi oss estetiske erfaringer, vil jeg først forsøke å plassere nærvær ontologisk.

Gumbrecht framstiller nærvær som en motsetning til mening. I en type idealsamfunn hvor nærvær er den dominerende dimensjonen – en nærværskultur (som motsatsen til en meningskultur) – vil mennesket oppfatte kroppen som del av en kosmologi, en del av verden som har mening i seg sjøl. Videre vil kunnskap framstå som noe som åpenbares, noe som skjer og som ikke krever tolkning. Mennesket i en nærværskultur vil, ifølge Gumbrecht, alltid ha et behov for å relatere til sine omgivelser ved å innskrive seg sjøl kroppslig, *bli del av* en kosmologisk rytme, i motsetning til i en meningskultur hvor man har et ønske om å *forandre*. Å erfare nærvær er kort sagt å være kroppslig tilstede i verden: «being the embodiment of something ...» (2004, s. 135). Opplevelsen av nærvær er ikke nødvendigvis positiv, men kan også være smertefull. Uansett vil et nærvær kjennetegnes ved at distansen mellom oss (subjekt) og verden (objekt) opphører, «up to a point where the distance may suddenly turn into an unmediated state of being-in-the-world» (2004, s. 137). Å erfare et fysisk nærvær *av* verden innebærer også et nærvær *i* verden.

Ut fra dette vil jeg definere nærvær på følgende måte: 1) Nærvær er en *kroppslig/sanselig* erfaring, 2) som innebærer en utprega følelse av *romlighet*, av å være tilstede i verden og 3) er erfaringer som er *ekstremt temporære*, det vil si kortvarige og flyktige. Disse bestanddelene ved nærvær henger nært sammen. For det første er nærvær avhengig av en spesiell type sanselig persepsjon av verden og dens objekter. Det er denne persepsjonen som utløser det sterkt kroppslige ved nærvær. Seel snakker om at tings framtoning eller nærvær beveger oss kroppslig, og gjør at vi opplever oss sjøl som lyttende, seende og følende vesener. Denne sanseligheten innebærer en sterk romlighet. Å produsere nærvær vil si å *berøre* de som

kommuniserer på spesifikke måter, og å erfare nærvær som å føle seg som del av noe større enn seg sjøl. Derfor understreker Gumbrecht at nærvær har en klar romlig referanse, at det er noe som er «in front of us, in reach of and tangible for our bodies» (2004, s. 17). Endelig er nærværserfaringer av kortvarig art. Gumbrecht argumenterer for at årsaken til denne ekstreme temporaliteten, er at det i virkeligheten – i motsetning til i en ideell nærværskultur – alltid vil være en sterk spenning mellom nærvær- og meningseffekter. Det viktige her er, i mine øyne, at nærvær kan beskrives som en hendelse, en prosess (derav begrepet *nærværproduksjon*). Fordi det som sanses er i konstant forandring, sier Seel at estetiske erfaringer vil være prega av kontraster og interferens (2005, s. 27). Overgangene mellom disse effektene kan være flytende og grensene tidvis vanskelige å trekke.

### 2.2.2 Estetisk persepsjon og framtoning

I likhet med ordinær sansemessig persepsjon vil estetisk persepsjon innebære å se, høre, berøre, lukte og smake. Estetisk persepsjon vil imidlertid komme som et resultat av et bevisst eller ubevisst valg: «We can grasp an object under a certain aspect – or we can encounter it in its appearing» (Seel, 2005, s. 25). Vi kan for eksempel velge bare å lytte til et musikkstykke, eller vi kan forsøke å lokalisere en mening i musikken. Estetisk persepsjon er, ifølge Seel, primært formålsløs, og fungerer som en «*simultaneous* reception of various aspects of the object and ... from a consideration of their *momentary* appearance» (2005, s. 27). Ved estetisk persepsjon er vi ikke primært ute etter å forstå, men etter å sanse et samspill mellom ulike kvaliteter ved et objekt. Ettersom disse kvalitetene er flyktige og i konstant forandring kaller Seel estetisk persepsjon for *synestetisk*, som man kanskje kunne oversette med multi-sansende; å sanse simultant flere ulike aspekter ved et objekt i midlertidighetens spill av framtoninger. Resultatet av en slik sansning er at man opplever det partikulære ved en gjenstand eller en hendelse, ikke, som målet er i vitenskapen, det universelle. Estetisk persepsjon er altså en ikke-instrumentell form for sansning hvor tingenes fenomenalitet – et objekts framtoning eller nærvær – i seg sjøl er målet, eller som Seel uttrykker det: «Aesthetic perception is perception of something in its appearing, for the sake of this appearing» (2005, s. 88). Kjentetegnet ved estetisk persepsjon er altså en åpenhet for spillet av et objekts framtoninger, en synestetisk sansning og det vi kunne kalle nærværet i situasjonen, den spesielle, midlertidige konstellasjonen av ting og hendelser.

Gumbrecht sier at nærværseffekter er noe som appellerer eksklusivt til sansene, mens Seel hevder at nærvær har flere dimensjoner. Seels flerdimensjonale syn er etter min mening bedre egna til å forklare effekten kunstverk kan ha på oss som mottakere. Ved en estetisk



persepsjon vil vi bare kunne oppfatte noen få sider ved et objekts eller en hendelses framtoning, og hvilke sider vil variere fra øyeblikk til øyeblikk. Dessuten kan persepsjonen gå fra å være kontemplativ i det ene øyeblikket til å være refleksiv i det andre. Gumbrecht er inne på noe av det samme når han sier at nærværseffekter er «an effect in constant movement» (2004, s. 17) som hele tida svinger mellom polene mening og nærvær, men han hevder likefullt at meningsdimensjonen alltid vil dominere når vi leser en tekst. Jeg vil imidlertid påstå at også tolkning i en estetisk persepsjon kan ha en virkelighetseffekt. Seel uttrykker det slik:

The encounter with a well-executed object of art does not just put us into a moment of time, as is the case with the perception of mere appearing; it does not just emphasize dispositions and relations of actual or potential life situations, as happens in the consciousness of atmospheric appearing. The encounter makes the presences of human life present *independently* of the particular life situation of their beholders, readers, or listeners (2005, s. 97).

Dette nærværet av liv eller erfaring vil oppleves nettopp som et nærvær, sjøl om det nødvendigvis betinger at vi kan lese for eksempel en roman og derfor må tolke setningene vi leser for å erfare dette nærværet. Kunstverk er tilgjengelige for sanselig persepsjon, men for å få fullt utbytte av dem, kreves det en viss forståelse for konstellasjonene i deres presentasjon. Denne forståelsen, sier Seel, fører imidlertid ikke bort fra persepsjonen. I motsetning til nytteobjekter er kunstverk primært spesielle former for presentasjoner – og har en spesiell form for framtoning – som ikke har noen instrumentell funksjon.

I første omgang skiller Seel mellom det han kaller pur, atmosfærisk og kunstnerisk framtoning. Den første innebærer kontemplasjon eller meditasjon, den andre en refleksjon over egen livssituasjon eller korrespondansen mellom kunstverk og egen eksistens. Særlig viktig i denne sammenhengen er den kunstneriske framtoninga. Ifølge Seel genererer kunstverk en form for dobbelt nærvær: «They produce a special presence and present a special presence» (2005, s. 97). Først ved å bli oppmerksom på kunstens *presentasjon* kan vi delta i det kunsten *presenterer*, hevder Seel. Det nærværet som kunst kan skape er med andre ord både av kontemplativ og refleksiv art. Vi kan for eksempel tenke oss at rytmen i en verselinje i et dikt kan produsere en pur framtoning og en scene fra for eksempel Franz Kafkas *Proessen* en atmosfærisk framtoning, men enkelte kunstverk kan også kreve en forståelse – eksplisitt eller implisitt – av oss.<sup>6</sup> Den som ikke kjenner til for eksempel reglene for versemål eller til parabelen, kan kort og godt gå glipp en viktig dimensjon ved diktet eller Kafkas roman. Endelig kan kunst og litteratur skape et irreelt og imaginært nærvær, gjøre

---

<sup>6</sup> Se også Franz Kafkas roman *Proessen* (Gyldendal, 1998) i Trond Winjes oversettelse.

nærværende menneskelige erfaringer uavhengig av tilskuerens, leserens eller lytterens egen livssituasjon.

Nærværet som kunst og litteratur kan skape har altså en spesiell form og en spesiell virkning. Kunstverk er dobbelte i den forstand at de både presenterer en framtoning og er presentasjoner av en framtoning. I forlengelsen av dette peker Seel ut to former for estetisk framtoning, nemlig likhet (*semblance*) og fantasi (*imagination*). Et fenomen kan framstilles på en annen måte i en roman enn det i virkeligheten er, eller noe kan gjøres nærværende som ikke er sanselig til stede. Romankarakterene til Tiller og Marstein er ikke reelle eller nærværende, likevel kan vi lett forestille oss dem, se dem for oss i sin gjøren og laden. Imaginasjonen eller fantasien gjør at vi forholder oss til objekter som er fraværende, at vi gjør fraværende objekter nærværende. Litteratur kan med andre ord ha en irreell nærværseffekt, gjøre noe imaginært nærværende, altså ha en virkelighetseffekt. Eller som Seel sier det: «The sensuous *encounter* with the object becomes an imagining *making present*, one that is not dependent upon a presence of what is imagined and therefore meets with less resistance from it» (2005, s. 77). Dette har sammenheng med menneskets imaginære evner, og kan ses som en vesentlig drivkraft i våre liv:

Aesthetic perception is as a matter of principle open to aesthetic imagination. This is a decisive feature of its constitution. It is why the *reversion* to the present that it enacts is often at the same time a *going beyond* this present. The occurrence of aesthetic perception can satisfy the need for being, the desire for the here and now, just as it can satisfy the need for semblance, the desire for a different here and a different now. Often enough, the two come together in the longing for an intuition of real and unreal presence, which is perhaps the strongest driving force of aesthetic perception (2005, s. 87).

Fantasien eller imaginasjonen avhenger ikke bare av vår forestillingsevne, men også av minnet. Kunst kan få oss til å minnes sanseerfaringer som igjen er knytta til håp, forventninger og skuffelser. Vi kan eksempelvis se for oss steder vi har vært eller sette oss inn i hvordan andre har det. Samtidig kan estetisk persepsjon og nærvær også føre til en oppmerksomhet om oss selv og øyeblikket, fordi vi er konsentrert om persepsjonen av tings framtoning. Interessen for nærvær er dermed også en interesse for vår egen væren: «Aesthetic attentiveness to what happens in the external world is thus an attentiveness to ourselves too: to the moment here and now» (Seel, 2005, s. 16).

Nærvær, som et estetisk fenomen, avdekker noe ved virkeligheten som vi ikke kan forklare epistemisk, men som vi likefullt har et sterkt behov for. Derav Gumbrechts sterke insistering på at en metafysisk tankegang, det vil si meningskulturen, fører til et tap av en fysisk livsdimensjon. Nærværserfaringer forhindrer denne tapsfølelsen, og blir av Gumbrecht

forsøkt skildra ut fra det han kaller *noninterpretative concepts* som substans, nærvær, virkelighet og væren (2004, s. 53). Nærvær utløses av estetisk persepsjon og fører til en form for direkte virkelighetskontakt utenfor Descartes' subjekt/objekt-paradigme. På lignende vis forklarer Seel årsaken til at mennesket er utstyrt med evnen til estetisk persepsjon: «something becomes present in its reality, something that remains closed to theoretical and practical appropriation of the world» (2005, s. 57). Estetisk persepsjon er altså kvalitativt forskjellig fra ordinær sansemessig persepsjon.

### 2.2.3 Estetiske objekter

Nærvær kan for noen utløses av en scoring i en fotballkamp, for andre ved å lese et dikt eller å se en scene i en film. Gumbrecht er her på linje med Seel når han sier at estetiske objekter er «all kinds of events and processes in which the impact that “present” objects have on human bodies is being initiated or intensified» (2004, s. xiii). Vil det si at en såpeboks kan være like så mye et estetisk objekt som en roman av Franz Kafka? Filosofiprofessor Arthur C. Danto påstår i *Kunstens avslutning* (2006) at det perseptuelt ikke er mulig å skille moderne kunst fra banale bruksobjekter: «Det som til syvende og sist utgjør forskjellen mellom en Brillo-eske og et kunstverk som består av en Brillo-eske, er kunstteorien ...» (2006, s. 35). Danto hevder med andre ord at det ikke er framtoninga ved Andy Warhols såpeboks som gjør den til et kunstverk, og trekker slutningen at moderne kunst ikke kan forstås ut fra estetiske kriterier.<sup>7</sup> I et direkte svar på Dantos hypotese sier Seel at objekter som Warhols såpeboks bare kan være en benektelse i form av å være en iscenesettelse av kunstnerisk framtoning. Fordi Warhols såpeboks er et utstillingsobjekt, et ledd i en kunstnerisk operasjon, vil vi som tilskuere automatisk forsøke å se den som noe mer enn en tilfeldig praktisk gjenstand. Eller som Seel uttrykker det: «What holds true especially for art is that its gestures and contents can be experienced only in the dimension of an interpretatively and imaginatively appropriated appearing» (2005, s. 120). Seel understreker at ulike objekter påvirker oss på ulike måter, og viser til at det er forskjellige dimensjoner ved nærværsopplevelsen: «Aesthetic objects are objects *in* a particular situation of perception or objects *for* such a situation; they are occasions or opportunities to perceive sensuously in a particular way» (2005, s. 21).

Det viktige i denne sammenhengen er at estetiske objekter kan sies å ha en spesiell form for framtoning. Det som skiller kunst fra andre estetiske objekter, er at de er presentasjoner skapt med tanke på at de skal ha en spesiell framtoning. Kunstobjekter er

---

<sup>7</sup> Den amerikanske kunstneren Andy Warhol (1928-1987) stilte i 1964 ut store trebokser påklistra silketrykk med logoen til såpeprodusenten Brillo på Stable Gallery i New York.

«presentations *in the medium of appearing*» (Seel, 2005, s. 95), de har en artikulert framtoning, og i forhold til andre estetiske objekter en særegen fenomenologisk realitet. Kunstverkenes presentasjoner danner et særegent materiale som ikke kan erstattes av andre element-kombinasjoner. En spesiell sekvens av tegn kan for eksempel ikke erstattes av en annen. Seel kaller av den grunn kunst for «*constellational presentations*» (2005, s. 95). Kunstens spesielle konstellasjon både skaper og presenterer en spesiell form for nærvær i forhold til andre estetiske objekter: «In contrast to objects of *mere appearing* and atmospherically *articulated appearing*, they are formations of an *articulating appearing*» (2005, s. 96). Med det mener Seel at kunst, i tillegg til å være sanseobjekter, trenger å bli forstått – eksplisitt eller implisitt – vanligvis gjennom tolkning eller refleksjon.

Tolkning og refleksjon innebærer her det Seel kaller likhet og imaginasjon. Det som får oss til å reflektere og/eller fantasere om eget liv, hvordan det er, var eller kunne ha vært, er altså nært knytta til opplevelsen av sjølv kunstverket, av kunst som kunst. I den forstand kan kunstverk sies å ha en sjølvreferensiell virkning på oss som mottakere. Seel hevder at denne virkningen er kunstens fremste kjennetegn og primære funksjon, og det som framfor alt skiller kunst fra nytteobjekter: «The constellations of the work become a sign of the constellations of the world» (2005, s. 113). Kunst presenterer kort og godt menneskelige erfaringer og relasjoner, og persiperes annerledes enn andre estetiske objekter.

Seel og Gumbrecht er enige om at litteraturens primære byggemateriale er ordene. Det leder Gumbrecht til å si at «the meaning-dimension will always be dominant when we are reading a text – but literary texts have ways of also bringing the presence-dimension of the typography, of the rhythm of language, and even of the smell of the paper into play» (2004, s. 109). Gumbrecht viser her til litteraturens fysiske trekk – det vi kan ta og føle på – men utelukker det som Seel kaller tolkning og imaginasjon. Det mener jeg er for snevert. Å lese litteratur engasjerer ikke det samme sanseapparatet som et musikk- eller teaterstykke gjør, men med Seel vil jeg hevde at også tolkning og fantasi kan produsere en form for nærvær. Som presentasjoner av et spesielt konstruert språk demonstrerer litteraturen hvordan våre liv i stor grad er lingvistiske; litteraturen skaper en fiktiv verden som vi som lesere gjør nærværende ved hjelp av vår imaginasjon. Derfor sier Seel at litteratur kan skape en lingvistisk adgang til verden, «*versions of a linguistic access to the world*» (2005, s. 131). Det imaginative nærværet er altså språklig skapt, og dermed historisk betinga – et historisk tidsnærvær, i motsetning til et kroppssentrert her-og-nå-nærvær. Vi kan bli oppslukt av en teksts framtoning, men også ved hjelp av fantasien gjøre nærværende den verden som teksten presenterer oss for. Litteratur skaper lingvistiske versjoner av verden, og kan, vil jeg hevde,

være like nærværsproduserende – om enn på en annen måte – som for eksempel billedkunst og musikk. Språket kan altså være ikke bare et stengsel, men også en åpning mot verden og virkeligheten, noe som vil være et sentralt tema i den narrative analysen av de to tekstene jeg tar for meg i denne masteroppgaven.

Et hvert kunstverk er unikt og uerstattelig, og kan ikke byttes ut med et annet. Måten det framtoner for oss er øyeblikksbestemt, og den estetiske persepsjonen særdeles rik på inntrykk. Av samme grunn kan vi ikke sikre den kunnskapen som kunst genererer på en teoretisk uttømmende måte. Vi kan si at Kafkas *Prosessen* handler om menneskets fremmedgjøring i den moderne verden, men da vil vi samtidig ha oversett vår estetiske erfaring og nærværet vi opplevde i møtet med romanen. Estetisk kunnskap er ikke konseptuell fordi kunst er forbundet med den sanselige og betydningsproduserende hendelsen og framtoninga som kunstverkene kan sette i verk. Derfor kan Seel si at god kunst har en ubestemmelig karakter:

The exploration of the sensuous object and the interpretative and imaginative disclosure of the world it presents are always a fragile, often an incalculable, and not infrequently a confusing, occurrence, but it is *one* perception process in which and for which the process of artistic appearing unfolds (2005, s. 116).

Nærværet kunst kan produsere kan sies å tilfredsstille et menneskelig behov, og danner grunnlaget for estetiske erfaringer som ikke er forbundet med objektive kriterier for kvalitet. von der Fehr sier at litteratur produserer virkelighet (2006, kap. 1, s. 15). Gumbrecht går enda et skritt lenger når han sier at nærværselementet i estetiske erfaringer ikke bare *virker* virkelig, men er noe som fysisk *berører* oss, noe som har «an immediate impact on human bodies» (2004, s. xiii). Estetiske objekter muliggjør for Gumbrecht erfaringa av disse effektene: vi fortaper oss i nærvær av et objekt som skaper en veldig energi, objekter som får sansene våre til å jobbe på høyspreng.

#### **2.2.4 Estetisk erfaring**

Estetiske erfaringer har i motsetning til annen erfaring en spesiell kvalitet som ikke kan fikseres epistemisk, de er heller ikke nødvendigvis oppbyggelige og dessuten vanskelig å lære av. Likefullt kan de virke berikende. Både for Seel og Gumbrecht viser estetiske erfaringer til noe som ligger utenfor vår rasjonelle forståelseshorisont, i det kroppslige og/eller psykosomatiske.

von der Fehr sammenligner estetiske erfaringer med det som i helsevesenet går under begrepet taus kunnskap. Denne kunnskapen er en kvalitativ, subjektiv, kroppslig og ikke-

språklig erfaring som hun mener kan være nødvendig for å behandle sjukdom. I tråd med den pragmatiske tegnteoretikeren Peirce skisserer von der Fehr opp tre ulike erfaringsnivåer (2006, kap. 2., s. 11-13):

1. *Ikon* tilsvare det umiddelbare, ikke-verbaliserbare og det emosjonelle, det vi kan kalle fornemmelser.
2. *Indeks* er en erfaring av en reaksjon, altså en følelseskvalitet.
3. *Symbol* er en fortolkning eller et tegn, en persepsjonsmessig dom.

Ikoner tilsvare emosjoner og fornemmelser. Vi kan for eksempel fysisk fornemme en veldig glede eller et voldsomt raseri som vi ikke kan forklare. Slike førsthetserfaringer er ifølge von der Fehr «kroppens eneste direkte tilknytningspunkt til det materielle (selv om også fornemmelser er bearbeidet av hjernen)» (2006: kap 7, s. 15). Indekser er reaksjoner på noe som manifesterer seg som virkelig, for eksempel et slag mot kroppen og den umiddelbare smerten som slaget forårsaker. Ikoner og indekser tilsvare det von der Fehr kaller taus kunnskap, altså et umiddelbart, ubevisst erfaringsnivå. Vi vet ikke hva førsthets- og annethetserfaringer betyr, men vi fornemmer at de er virkelige; de har en kvalitet som gjør at vi tror på dem og som påvirker både vår sanselige opplevelse av verden og vår kognitive tenkning. Prosessen fra fornemmelse til fortolkning er noe som skjer lynraskt. Med Dewey slår derfor von der Fehr fast at estetisk erfaring er noe som skjer med subjektet og som sier noe om kvaliteten i interaksjonen mellom subjekt og omverden. Estetiske erfaringer er ikke kunnskap, men noe vi tror på, en basis for å leve kvalitativt. Ifølge Shusterman vil en deweyansk estetikk innebære å «explore the ways in which bodily practices that achieve these effects can help transform the self emotionally, cognitively, and ethically by instilling greater psychological balance, perceptual receptivity, and open, patient tolerance» (1992, s. 261).

von der Fehrs førsthets- og annethetserfarings-begrep tilsvare Seels og Gumbrechts definisjon av nærvær som noe som får oss til å føle oss tilstede i verden, noe som gir subjektet en kroppslig forankring i sin egen omverden. Disse verdiene står i kontrast til kunnskaps-samfunnets, de kan til og med sies å motarbeides av det. Som von der Fehr sier i sin analyse av Jon Fosses *Melancholia*: «det sekulariserte samfunnet [har] kanskje alltid med sitt behov for rasjonalitet og hermeneutisk mening, ... sykeliggjort nærværsbehovet. Diagnostisering og sykeliggjøring kan være en effektiv samfunnsbevarende strategi» (2006, kap 7, s. 9).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Se også Jon Fosses *Melancholia I-II* (Samlaget, 1999).

Gumbrecht fokuserer på tapsfølelsen i det moderne samfunn. Lengselen etter estetiske erfaringer blir for han dermed et tegn på et undertrykt, ubevisst behov hos mennesket: «aesthetic experience can indeed function as a symptom of the preconscious needs and desires that belong to specific societies» (2004, s. 99). Når vi minnes nærværserfaringer vil det alltid være med en følelse av enten sorg eller glede, men, ifølge Gumbrecht, akkompagnert av en følelse av tap og nostalgi. Jeg vil tillegge at estetiske erfaringer dermed kan oppleves som riktige og viktige, men at de også kanskje kan forbindes med noe som ikke helt er akseptert.

Estetiske erfaringer finner sted i grenselandet mellom det rasjonelle og det ikke-rasjonelle, mellom nærvær og mening. Fordi disse erfaringene er av ekstrem temporær art kan det være vanskelig å skille nærvær fra mening. Av og til kan menings- og nærværseffekter flyte over i hverandre, noe som gjør at Gumbrecht mener vi bør «conceive of aesthetic experience as an oscillation (and sometimes as an interference) between “presence effects” and “meaning effects”» (2004, s. 2). Denne spenninga kan ses som et kjennetegn ved estetisk erfaring: den oppstår plutselig som en åpenbaring, har en romlig artikkelasjon og en temporalitet som en flyktig hendelse.

Gumbrecht mener effekten av nærvær er å forhindre tapet av en fysisk livsdimensjon, eller skape en følelse av *Gelassenheit*: «of being in sync with the things of the world» (2004, s. 117) – en slags *inn-i-verden*-opplevelse. Men nærvær har også – paradoksalt nok – en annen og helt motsatt effekt. Estetiske erfaringer i møte med kunst og litteratur åpner ikke bare for en spesiell tilgang til virkeligheten, men også en vei ut av den. Seel mener denne dimensjonen har røtter i fantasien og det imaginære, og menneskets evne til *Vorstellung*, å forestille seg noe annet enn det som er (2005, s. 69). Forestillingsevnen er en forutsetning for overlevelse og utvikling, og bunner i menneskets konstitusjon.

Det komplekse og dobbeltsidige fenomenet vi kaller for estetisk erfaring kan ifølge Seel og Gumbrecht tilfredsstillende et eksistensielt behov for å føle oss levende og tilstede i verden og ikke bare som en tilskuer til den. Å søke estetiske erfaringer blir i så måte en viktig drivkraft i vårt møte med verden og dens objekter. Dersom denne drivkraften etter å persipere verden estetisk er konstitutiv for vår persepsjon, bør vi også kunne gjenfinne den i litteraturen. Min hypotese er som nevnt at begjæret etter og erfaringa av nærvær kan virke styrende for narrasjoner. Sjøl om estetisk kunnskap ikke kan «be set down with propositional determinateness» (Seel, 2005, s. 119), vil det være mulig å finne spor etter nærvær i en tekst. I den narrative analysen vil jeg ta utgangspunkt i at kroppslige, ubevisste nærværserfaringer

kan virke styrende for *plot* og handling, men også at nærværproduksjon vil komme til uttrykk gjennom ulike narrative virkemidler.

## 2.3 Metode

### 2.3.1 Nærvær og narrasjon – en analysemetode

Jeg vil i dette avsnittet gjøre rede for hvordan jeg mener Gumbrechts nærværsbegrep og Seels estetiske teori kan brukes i narrativ analyse. Jeg vil med andre ord komme med et forslag til en narrativ analysemetode.

Seel og Gumbrecht sier i liten grad noe om forholdet narrasjon, nærvær og estetiske erfaringer. Gumbrecht kommenterer litteraturens fysiske, materielle aspekter, og påpeker at litteratur kan skape nærvær som følge av «the rhythm of language ...» (2004, s. 109). Seel sier i en analyse av Bertolt Brechts fortelling “The Father of the Thought” at språket speiler det tematiske og omvendt: «Its language develops *in itself* a characteristic of the matter about which it speaks in the constellation of its words» (2005, s. 133).<sup>9</sup> Litteraturens mening, sier Seel, er knytta til form og framtoning: «Their meaning, their content, is and will remain tied to their individual form and thus in turn to their specific appearing» (2005, s. 118). På et generelt plan kan dette overføres til narrativ teori: en fortelling kan skape nærvær ved formalt å etterligne og ta opp i seg nærværserfaringens struktur.

Som jeg har gjort rede for har nærværserfaringer ei rekke spesifikke kjennetegn ved seg, men det er etter min mening særlig tre som skiller seg ut og som jeg anser som særlige anvendelige i forbindelse med en narrativ analyse: det *kroppslige/sanselige*, det *romlige* og det *hendelsesaktige/ekstremt temporære*. I det følgende vil jeg knytte disse tre elementene til narratologien.

### 2.3.2 Kroppslighet og sanselighet

Kroppens rolle i litteraturen er et tema som har vært behandla av mange litteraturforskere de siste åra. Språkprofessor Peter Brooks lanserer i *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (1993) hypotesen om at det å innskrive kroppen semiotisk har vært en sentral narrativ drivkraft siden Homers dager. Denne drivkraften etter å skrive kroppen inn i verden, å omskrive kroppen til et leselig tegn, mener Brooks kan ses på som et narrativt begjær også i moderne litteratur: «Thus narrative desire, as the subtending dynamic of stories and their telling, becomes oriented toward knowledge and possession of the body. Narrative seeks to

---

<sup>9</sup> Bertolt Brechts fortelling finnes i samlinga *Stories of Mr. Keuner* (City Lights Books, 2001), oversatt av Martin Chalmers, og på tysk i *Geschichten vom Herrn Keuner: Zürcher Fassung* (Suhrkamp, 2004).



make such a body semiotic, to mark or imprint it as a linguistic and narrative sign» (1993, s. 8).

Det narrative begjæret skyldes ifølge Brooks et sterkt ønske om å få den tause kroppen til å utsi noe, å fravriste kroppen mening, og han mener å kunne avlese denne drakampen i den narrative dynamikken i vestlig litteratur fra antikken og fram til i dag. Slik mener han at det å gjøre kroppen meningsfull fungerer som en slags narrasjonenes allegori: «An aesthetics of narrative embodiment insists that the body is only apparently lacking in meaning, that it can be semiotically retrieved» (1993, s. 25).

Brooks narrative begjær kan sammenlignes med en hunger etter å forstå kroppen som skrivende og talende, å oversette det kroppslige til mening. I mine øyne er denne meningen uoversettelig, umulig å omgjøre i språk, men kroppen kan likevel ofte fungere som en slags seismograf. Vi kan lese av kroppen at noe skjer eller har skjedd, men uten å kunne forklare nøyaktig hva eller hvorfor i et rasjonelt språk. Ofte vil vi ikke engang være ute etter å forklare – nærvær kjennetegnes ved en formålsløs persepsjon – eller være helt bevisst hva som skjer i en nærværssituasjon. *Inn-i-verden*-aspektet ved nærvær vil likefullt gjøre at vi søker estetiske erfaringer igjen og igjen, og det vil etter min mening være like fruktbart å se nærvær som kropp som den narrative dynamoen i litteraturen. Om vi ser behovet for estetiske erfaringer som konstituerende for mennesket, vil begjæret etter nærvær være vel så sterkt som begjæret etter å forstå kroppen.

For å kunne analysere nærværproduksjonens betydning i en narrasjon, må vi etter min mening starte med å se på hvilken funksjon det kroppslige og sanselige har i narrasjonen. Det betinger i første omgang at kroppen er en målbar størrelse i narrasjonen. Punday foreslår i *Narrative Bodies* (2003) ei rekke praktiske analyseverktøy for å måle kroppslighet i narrasjoner som jeg vil adoptere i denne oppgaven. Ifølge Punday gir kroppen oss to motstridende måter å tolke narrasjon på: kroppen kan representere rå fysiske hendelser som motvirker det narrative mønsteret, eller den kan skape en orden i hendelsene i narrasjonen (2003, s.13). Det samme kan man si om nærvær. Nærvær som en kroppslig hendelse kan skape et brudd i en ellers rasjonalistisk diskurs, men den kan også danne et mønster. Med von der Fehr vil jeg si at en kroppslig fornemmelse av behag eller ubehag kan være et tegn på en nærværserfaring, og tolkes som et forsøk fra kroppens side på å komme til orde (2006, kap. 4, s. 6). Førsthets- annethetserfaringer vil være av førspråklig art, en taus kunnskap som kroppen er i besittelse av og som ikke kan komme direkte til uttrykk språklig. Sjøl i en sterkt monologisk diskurs vil slike umiddelbare erfaringer kunne fungere som en rettesnor for

romankarakterene, virke korrigerende i forhold til tanker og handlinger og skape et mønster for *plot* og struktur.

Det første skrittet for å måle kroppslighet – og dermed også nærværet – i en narrasjon er å skille kropper fra andre objekter, sier Punday (2003, s. 58). Vanligvis gjøres det på to måter: kropper, i motsetning til andre objekter, handler og reagerer, og de fungerer som et sentrum for karakterenes bevissthet. Dette kan virke opplagt, men gir mening om vi går videre i Pundays metode. Narrasjoner vil alltid i større eller mindre grad definere *kroppstyper*. Eksempelvis kan kropper sorteres etter kjønn, hudfarge, politisk ideologi eller kulturelle modeller: «It is at this point that character bodies primarily enter into semantic relations, since by sorting bodies into types a narrative defines the contrasts that underlie thematic, symbolic, and psychological patterns» (Punday, 2003, s. 61). Kroppstyper skaper et verdi- og aktivitetssystem i en narrasjon, og det er gjennom dette en karakters avstand/nærhet til egen kropp og egne umiddelbare kroppserfaringer defineres.

Det neste skrittet i Pundays metode er å definere forholdet mellom kropp og verden. Forholdet til verden speiler behovet for og betydninga av nærværserfaringer i en narrasjon. Smertefulle kroppserfaringer kan eksempelvis føre til en tilbaketrekking, til refleksjon og handlingslammelse, mens positive kroppserfaringer kan resultere i et mer aktivt og sosialt handlingsmønster.

Måten karakterer persiperer på spiller inn her. Jeg vil i min analyse vektlegge hvilke sanser som dominerer, og fokusere på kvaliteten ved erfaringene karakterene gjør seg i interaksjon med miljøet rundt seg. En sterk estetisk persepsjon vil hypotetisk kunne utløse et nærvær, mens en mer ordinær persepsjon i større grad vil skape rasjonalitet, avstand og, til slutt, en lengsel etter nærvær. Punday gir et eksempel som kan være illustrerende i denne sammenhengen. Han kritiserer narratologien for ensidig å fokusere på syn og det visuelle, og dermed gjøre bevisstheten til en okkupant i kroppen snarere enn en del av den. Av den grunn legger Punday større vekt på andre persepsjonsformer, særlig berøring: «Touch as a model for our interaction with the outside world ... suggests that rather than thinking about bodies as spatially separated and distinct, we should consider the ways in which individual bodies engage in an ongoing exchange» (2003, s. 76). Dette stemmer godt overens med Dewey pragmatisk filosofi hvor kropp og bevissthet utgjør en enhet, og mening skapes i interaksjonen mellom subjekt og omverden. Det er kvaliteten på denne interaksjonen som danner grunnlag for nærvær og estetiske erfaringer.

Med utgangspunkt i Pundays narrative metode undersøker Tina Louise Ådland i sin hovedoppgave i litteraturvitenskap, *Kropp og narratologi: Etterlysning og forslag til metode*

(2005), hvordan kroppen behandles i moderne narrasjonsformer, som for eksempel indremonologen. I en analyse av Virginia Woolfs *The Waves* hevder hun at tenkeevnen, rasjonaliteten – jamfør Descartes dualisme kropp-bevissthet – er viktigere for karakterenes eksistens enn kroppen: «Karakterenes eksistensberettigelse hviler på at de tenker, en slags *cogito, ergo sum*» (2005, s. 58).<sup>10</sup> Ådland leser her subjekt/objekt-paradigmet inn i Woolfs roman. Dette paradigmet innebærer at vi opplever bevisstheten og tenkeevnen som en del av subjektet, mens kroppen er det ytre materielle objektet. I en meningskultur vil dette være den dominerende følelsen, ifølge Gumbrecht. Ådland mener resultatet av dette hos Woolf er at: «Det tomme senter for bevisstheten skyldes kroppens fraværende tilstedeværelse, og resulterer i hver enkelt karakters problematiske identitetsforståelse» (2005, s. 59). En for rasjonalistisk holdning kan altså føre til identitetsproblemer, og, vil jeg hevde, en sterk lengsel etter nærvær, etter å være i direkte kontakt med verden og dens objekter, i dette tilfellet sin egen kropp. Jeg vil understreke at det er relativt sjeldent at indremonologen benyttes som reindyrka narrativ form, og at kroppen som oftest er tilstede i moderne litteratur som en mer eller mindre synlig, men ikke desto mindre viktig aktør. Eller som Ådland konkluderer med i sin analyse av Marguerite Duras' *Moderato Cantabile*: «Kroppen er direkte knyttet til språkets og fortellingens rytme. Der kroppen stopper opp, stopper også fortellingens bevegelse opp» (2005, s. 4).<sup>11</sup>

### 2.3.3 Rom og romlighet

Rom og romlighet er det andre kjennetegnet ved nærvær. Nærvær er noe som har en fysisk virkning på oss, noe som berører, og i en meningsdominert verden er en slik direkte tilgang til verdens objekter noe vi lengter etter. Gumbrecht sier at nærvær «imply substance; ... are related to space; ... can be associated with movement» (2004, s. 77). I narrasjoner vil denne romligheten komme til uttrykk i form av kroppslig substans, bevegelse og ved en vektlegging av rom som erfaringsdimensjon.

Lothe definerer fortellinger på følgende måte: «Ei forteljing presenterer ei hendingskjede der verknad følger på årsak, og som er plassert i tid og rom» (1996, s. 11). Rom i litteratur kan skapes på mange måter. Tradisjonelt vil handling tilsvare suksessjon i tid, mens tanker framhever romdimensjonen. Men forholdet mellom virkning og årsak i handling er ikke alltid kausalt, og handlinger fører ikke alltid til nevneverdig historieprogresjon.

---

<sup>10</sup> Se også Virginia Woolfs *The Waves* (Penguin Books, 2000).

<sup>11</sup> Se også Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* (Den Norske Bokklubben, 1997) i Elisabeth Aasens oversettelse, eller på fransk i forlaget Editions de Minuits utgave (1980).

Filosofen Tzvetan Todorov skiller i *Introduction to Poetics* (1981) mellom tre måter å organisere narrasjon på: *logisk*, *temporalt* og *spatialt*. En spatial ordning vil enkelt si at situasjoner følger hverandre fordi de ligner hverandre. Spatiale relasjoner har videre den funksjon at de bremser historietida, skaper en form for romlighet i teksten og mer eller mindre opphever tida som erfaringsdimensjon. Betingelsen for nærværproduksjon er, etter min mening, at bevissthet og kropp blir en del av rommet i en narrasjon, en enhetlig del av erfaringsdimensjonen.

I sin hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, *En reise inn i romanens rom. Rom og romlighet i Hanne Ørstaviks roman Kjærlighet* (2003), viser Aasta Marie Bjorvand til det hun mener er typiske trekk ved moderne litteratur: tidsspennet reduseres og det fokuseres på indre liv, sansninger og assosiasjoner. Med utgangspunkt i Todorovs relasjoner i narrative strukturer, kommer hun fram til at de spatiale relasjonene er dominerende i Hanne Ørstaviks roman *Kjærlighet*, hvilket innebærer at: «Dermed framheves rommet, både det mentale rom og det rom som omgir karakterene, på bekostning av tiden» (2003, s. 18).<sup>12</sup> Fokus på bevissthet kan altså også ha den funksjon at det romlige framheves framfor det temporale. Rommet som dominerer i moderne litteratur er dessuten det indre, private rommet, ikke det offentlige. Det vil igjen si at det potensielle handlingsrommet til karakterene reduseres, og at romfølelsen forsterkes ytterligere.

Punday peker på et et par andre viktige aspekter ved romlighet i narrasjon. Med utgangspunkt i filosofen og litteraturprofessoren Mikhail Bakhtins (1895-1975) kronotopibegrep, viser han til at alle hendelser må skje et sted og ha en viss utstrekning i tid. Denne settingen har en viktig betydning for karakterenes handlingspotensiale: «In a very straightforward sense, bodies demand that space and time be made meaningful, since in that time/space, that chronotope, characters will choose, act, and anticipate consequences» (2003, s. 94). Rom eller setting danner basis for litterære karakterers erfaringsverden. Samtidig skaper rommet karakterene okkuperer et utsiktspunkt og en bevegelse til andre rom. Vi kan aldri se rommet vi okkuperer, men det har betydning for hva vi kan forestille oss av alternative rom og dermed alternative handlinger – det Punday kaller «possible worlds» (2003, s. 17). Typen rom i narrasjoner vil dermed ha betydning både for karakterenes handlinger og persepsjoner – og dermed også mulighetene for nærværserfaringer.

Rom i narrasjon skaper og begrenser kroppens tilgjengelighet til andre steder på ulike måter. Ifølge Punday kan vi snakke om en romlig og kroppslig tilgjengelighet i narrasjoner:

---

<sup>12</sup> Se også Hanne Ørstaviks *Kjærlighet* (Forlaget Oktober, 1997).

«Narratives will explicitly or implicitly define different types of spaces organized by bodily access: inaccessible spaces, spaces that can be occupied physically, spaces accessible by surrogate means, spaces accessible by sensory or artificial perception» (2003, s. 121).

Romlig tilgjengelighet kan altså konkret organiseres på tre ulike måter: *fysisk*, *perseptuelt* og *imaginært*. Fysiske rom er de vi kan handle og agere i, perseptuelle rom er de rom som sansene gjør tilgjengelige for oss og imaginære rom de vi kan forestille oss. Hvilke rom en narrasjon gir tilgang til skaper betingelser for handlinger og erfaringer.

Relevant i denne sammenhengen er Seels begrep om synestetisk sansning. Synestetisk sansning er et kjennetegn ved nærvær, og skaper en følelse av utstrekning og tilstedeværelse. Sansning generelt har den funksjonen at de plasserer subjektet i et rom og kan være en romskapende faktor i narrasjoner.

Rom, forestillingsevne og persepsjon skaper betingelser for nærværserfaringer. Det private rom kan medføre et sterkt behov for sosial interaksjon og dermed en større mulighet for nærværserfaringer, men også åpne opp for økt refleksivitet og fantasier om nærvær. Et fysisk lukka rom vil for eksempel redusere muligheten for en kvalitativ interaksjon med omgivelsene, men kan også utløse en voldsom fantasi og skape et imaginært nærvær av noe som ikke er sanselig tilstede.

#### **2.3.4 Nærvær som prosess: en ekstremt temporær hendelse**

Det tredje og siste som kjennetegner nærværserfaringer er at de er av svært kortvarig art. Nærvær er et ekstremt temporært fenomen som finner sted i spenningsfeltet mellom mening og nærvær. Den estetiske persepsjonen vil i seg sjøl være i konstant forandring, og avhengig av subjekt og objekt, samt faktorer som tid, sted og situasjon. Det viktige her er at nærværserfaring må ses på som en hendelse, en dynamisk prosess, noe som skjer over et kort tidsrom, som har en sterk romlig karakter og medfører en følelse av kroppslig tilstedeværelse. Nærvær er som Gumbrecht sier *moments of intensity*.

von der Fehr peker på at nærvær inngår i en dynamisk erfaringsprosess: «erfaring er noe som skjer dynamisk. Prosessen som går fra en kvalitativ reaksjon i en fornemmelse til den kognitive erfaringen skjer lynraskt og den skjer sjelden alene, men samtidig med andre erfaringsprosesser» (2006, kap. 5, s. 4). Det som gjør umiddelbare erfaringer – førsthets- og annethetserfaringer – spesielle er at de har en troskvalitet, de gjør altså et sterkt inntrykk på oss og kan påvirke både vår persepsjon og vår kognitive tenkning.

Hvordan framstilles det ekstremt temporære i narrasjon? Lothe påpeker at tidsbegrepet i narratologien er sammensatt, og at det kan knyttes både til subjekt (karakter) og til objekt

(den fiktive verden): «Noko av det som gjer tidsomgrepet så komplekst, er at det er knytt både til den fysiske verda og til mennesket si oppleving av verda (og dermed av seg sjølv)» (1996, s. 61). Tidsopplevelsen vil være avhengig både av subjektiv opplevelse og miljø, og dermed forbundet med både karakter, handling og rom. Etter min mening kan nærvær oppstå når narrasjonen “bremser opp” og man får en følelse av at tida står stille. Dette kan skje på flere ulike måter, for eksempel kan fortellertida øke i forhold til det fortalte og tidsprogresjonen være lik null. Dette er kjennetegnet ved det Lothe kaller *deskriptive pauser* (1996, s. 70). Slike pauser kan – som nærvær – ha en direkte relevans til og virke endrende i forhold til de etterfølgende historiehendelsene, eller de kan fungere som et brudd i en historie. Nærvær kan også komme mer indirekte til uttrykk i en narrasjon. Det kan bli fortalt om et nærvær, som i en *scene*, eller det kan bli referert til, som i et *sammendrag* (Lothe, 1996, s. 71-72). Det fins altså ikke noe entydig svar på hvordan nærvær som ekstremt temporært fenomen framstilles i narrasjon. For å kunne fastslå om vi har med nærvær å gjøre, må vi se det temporale i sammenheng med nærværets andre kjennetegn, nemlig kroppsligheten/sanseligheten og romligheten. Alt dette er elementer i en nærværserfaring som kan sies å opptre samtidig og være gjensidig avhengig av hverandre. For at vi skal kunne snakke om nærværserfaringer i en narrasjon, må altså alle disse elementene være tilstede.

## Kapittel 3: Narrativ analyse

### 3.1 Carl Frode Tillers *Skråninga*

#### 3.1.1 Carl Frode Tiller – en forfatterbiografi

Carl Frode Tiller (født 1970) er utdanna historiker og medlem av bandet Kong Ler. Hans romandebut *Skråninga* (2001) handler om en voldelig og kriminell ung mann som fra sitt rom på en psykiatrisk avdeling forsøker å skrive ned og rekonstruere sin egen livshistorie.

Romanen fikk mye positiv oppmerksomhet både blant lesere og kritikere, og ble belønna med Tarjei Vesaas' debutantpris og NRK P2-lytternes romanpris. *Skråninga* ble også nominert til Brage- og Kritikerprisen.

Suksessen ble fulgt opp med romanen *Bipersonar* (2003), som fikk en mer blanda mottakelse av kritikerne. Teksten er bygd opp om fem ulike fortellerstemmer – som alle er i slekt med hverandre – som framfører hver sin monolog. Av disse er det særlig to karakterer som er sentrale: musikeren Thomas Isaksen, som sjøl ikke har noen fortellerstemme, og skriveren Arnt, som utgir seg for å være romanens forfatter. Tematikken kan sies å være retten til å fortelle sin egen historie og hvilken rolle vi spiller i andres liv, kort sagt om vi kan være mer enn bare bipersoner i en annens liv.

Høsten 2004 hadde *Skråninga* premiere på Det Norske Teatret i Oslo, i regi av Tyra Tønnessen og tilrettelagt for scene av Tiller sjøl. I sommer ble *Skråninga* kåret til den 18. beste norske boka de siste 25 åra i Dagbladet.

#### 3.1.2 Tillers *Skråninga* – et handlingssammendrag

Jeg-karakteren i *Skråninga* vokser opp i ei lita norsk bygd. Foreldrene er fra traust arbeiderklasse, men også sosiale tapere i det vesle bygdemiljøet. Mora er arbeidsledig, lider av en tiltakende fedme og mangler et sosialt nettverk. Faren er fabrikkarbeider, han drikker, kjører i fylla, havner i fengsel, mister jobben og opptrer voldelig i hjemmet. Den eldre broren i familien er den eneste som makter å bryte ut av mønsteret og ta en akademisk utdanning i Oslo. Faren oppfatter “eldstesonen” som en udugelig og arbeidssky latsabb, og en konfrontasjon dem i mellom fører til et direkte brudd.

“Yngstesonen”, det vil si jeg-karakteren, klarer derimot ikke å løsrive seg, og blir på mange måter gående i farens fotspor. Han er et sårbart og nærtakende barn, og blir utstøtt og mobba på skolen. Når mora dør ender gutten opp på et barnehjem, før han blir omplassert hos fosterforeldre. Han opplever en slags skjør trygghet i det nye hjemmet, men når fosterforeldrene får en datter og hovedpersonen når puberteten, begynner også det nye livet å rakne.

Jeg-karakteren blir kjent med et par eldre, småkriminelle rusmisbrukere. Han begynner å skulke skolen, drikke og gjøre innbrudd. Til slutt forgriper han seg på fostersøstera og blir kasta ut av huset. I voksen alder herjes jeg-karakteren av tvangstanker og reinhetsmonomani. Han løper, tar armhevinger og situps, dusjer grundig flere ganger om dagen, vasker alltid klærne to ganger og lider dessuten av spiseforstyrrelser og hallusinasjoner. Han ender opp som psykiatrisk pasient, og det er som tvangsinnlagt på en psykiatrisk institusjon han forsøker å nedtegne historien om sitt eget liv.

Det er farens død som utløser hovedpersonens skriving. Som Oddmund Hagen skreiv i sin anmeldelse i *Dag og Tid*: «Dermed går det eit kjenslemessig ras gjennom forteljaren, og alt han har opplevd, dukkar opp hult til bulter, på impuls, som assosiasjonar og minneglimt, utan kronologi og umiddelbar samanheng» (2001). Skrivinga blir på samme tid en besettelse og en renselse: «Eg må skrive utan å stoppe opp no. Eg må ikkje byrje tenke så mykje på det eg skriv. Eg må berre la det renne og flyte gjennom meg no» (2001, s. 64).

En viktig drivkraft for jeg-karakteren er hans sterke skam- og skyldfølelse. Et minne har en sentral plass i romanen: Faren har dratt ut i skogen for å drikke alkohol i smug. Når mora kommer for å hente han, blir han sittende taus på en stubbe og late som han ikke hører henne rope. Den overvektige mora forsøker å slite seg opp ei skråning, til rydninga hvor hun aner at faren befinner seg. Hendelsen ender i tragedie, og jeg-karakteren overværer det hele der han ligger i lyngen og spionerer uten å makte å gripe inn. Vi får også vite at han har drept naboenta, den peneste jenta i klassen, etter en mobbepisode på skolen. *Skråninga* kan således leses som en oppvekstskildring, et bekjennelsesskrift eller et karakterportrett.

### 3.1.3 Kropp og bevissthet i *Skråninga*

Å erfare nærvær vil si å oppleve å være tilstede i eller i direkte kontakt med verden. Nærværserfaringer er med andre ord sterkt kroppslige. For å kunne vurdere hvilken funksjon nærvær har i en narrasjon, må vi derfor først vurdere hvilken narrativ funksjon kroppen har. Ifølge Punday er det særlig to måter kropp gjøres målbar i narrasjoner på:

Narratives frequently distinguish bodies from nonbodies in terms of animation – a body is different from objects like tables and chairs because it acts on and responds to the environment. Likewise, narratives commonly define bodies as the seat of consciousness (2003, s. 58-59).

Før jeg går nærmere inn på hvilken betydning dette får for narrasjonen hos Tiller, vil jeg se på hvordan kroppsligheten kommer til uttrykk gjennom fortellerteknikken i romanen.



Fortellinga i *Skråninga* er todelt. I romanens første del er fortelleren aural, og har et perspektiv som ligger tett opptil jeg-karakterens far. Med Cohn kan vi si at det er en konsonans mellom forteller og bevisstheten det fortelles om, det vil si at det ikke er mulig å finne spor som skiller fortelleren fra bevisstheten som skildres (1978, s. 31). Tidvis er det umulig å skille mellom fortellerens og farens tanker: «Han leita etter kvitosten, men han kunne ikkje finne han. Så hadde vel eldste sonen brukt opp osten da han laga pizza i går. Eldste sonen hadde laga pizza for pengar som foreldra hadde slite for. Eldste sonen var bortskjemt» (2001, s. 6). Fortelleren opererer med samme språk og på samme tidsplan som karakteren, og vi får en slags to-stemmer-i-ett-effekt, en *dual presence*, som antyder jeg-karakterens sterke identifikasjon med sin far (Cohn, 1978, s. 112). Diskursen er en fortalt monolog, og kalles av Lothe for fri indirekte tanke (1996, s. 59). Imidlertid er ikke teknikken enerådende i *Skråninga*. Vi finner også direkte diskurs, dialoger som er sitert ordrett samt fri indirekte tale. Fortellinga veksler mellom å ha en monologisk og en narrativ karakter, mellom det Cohn kaller for psyko-narrasjon (*psycho narration*) og fortalt monolog (*narrated monologue*). Romanen kan, som i psyko-narrasjonen, sies å formidle, i fortellerens ord, hva karakteren vet, men ikke er kapabel til å uttrykke verbalt, samtidig som fortelleren ikke har noen distanse eller analytisk tilnærming til stoffet.

I romanens andre del – det jeg her kaller rammefortellinga – møter vi den personale og manifeste, høyst subjektive og lite troverdige jeg-fortelleren. Og vi får vite at den første delen av romanen er hovedpersonens forsøk på å skrive som om han var sin egen far: «Eg var inne i hovudet på far min mens eg skreiv» (2001, s. 144). På denne måten problematiseres fortellerstemmens autensitet. Den frie indirekte tanke-teknikken og det at fortelleren er i psykisk ubalanse, underbygger denne ambivalensen, og det legges grunnlag for en eksistensialistisk problematikk om selvets autensitet – om hvordan vi skaper historien om vårt eget liv, vår egen identitet, altså grensene for vår erkjennelse. Eller som språkprofessor Paul John Eakin sier: «we are always writing our lives in the act of living them, ... we perform this life writing in narrative terms» (1999, s. 123).

I rammefortellinga er det jeg-personens bevissthet som snakker direkte til oss i tilnærma nåtid i den autonome indremonologens språk: «the language peculiar to an autonomous monologue, the genre in which all events are translated into the interior language of a perceiving consciousness» (Cohn 1978, s. 203). Jeg-karakteren presenterer sin historie som en nyskrevet sjølbioграфи. I de retrospektive partiene viser fortelleren ingen distanse til sitt fortidige selv, snarere tvert imot: «the narrator momentarily identifies with his past self, giving up his temporally distanced vantage point and cognitive privilege for his past time-

bound bewilderments and vacillations» (Cohn, 1978, s. 167). Teksten framstår dermed som en blanding av det Cohn kaller sjølførtalt monolog (*self-narrated monologue*) og minne-monolog (*memory monologue*), det vil si at minner og erfaringer fra ulike tidsplan smelter sammen i diskursen. Glimtvis får vi som lesere del i den navnløse jeg-karakterens livshistorie, som en alinear og akronologisk historie. Måten jeg-karakteren hele tida dveler ved enkelte minner gir narrasjonen et fortalt preg. Eller for å si det med Cohn: «Unable to cast a retrospective light on past experience, he [fortelleren] can only relive his dark confusions, perhaps in the hope of ridding himself of them» (1978, s. 168). *Skråninga* er altså en bevissthetsdiskurs.

Minnene strømmer inn i jeg-karakterens bevissthet som en tilsynelatende vilkårlig flom av bilder. Akronologien i jeg-karakterens sjølbioграфiske narrasjon kan tilskrives det ufrivillige minnets estetikk – jamfør den narrative strukturen i Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* – i motsetning til en bevisst, overlagt og intellektuell forteller-prosess.<sup>13</sup> Sjøl skylder jeg-karakteren på at han har konsentrasjonsvansker: «Tankane flyg som laushunden etter nye lukter, og eg greier slettes ikkje konsentrere meg» (2001, s. 40-41). Jeg-karakteren demonstrerer her manglende innsikt i egen situasjon og en sviktende realitetssans. Han vurderer skrivinga som en utelukkende bevisst handling, men erkjenner ubevisst at det å skrive virker terapeutisk og at han bare kan bearbeide de vonde minnene uten å fortolke dem.

Sjøl minner danner imidlertid ofte en fortelling. Ifølge Eakin vil vi alltid forsøke å skape fortellinger av våre liv, fordi slike fortellinger er avgjørende for identitetsforståelsen: «narrative's role in self-representation extends well beyond the literary; it is not merely one form among many in which to express identity, but rather an integral part of a primary mode of identity experience ...» (1999, s. 137). Med Dewey vil jeg hevde at et subjekt er både kropp og bevissthet, noe vi skal se får store følger for narrasjonen i romanen (Shusterman, 1992, s. 15). For eksempel mener jeg at jeg-karakterens umiddelbare kroppserfaringer kan sies å virke styrende for minnestrukturen i romanen, og dermed for hvordan jeg-karakteren erfarer verden. Hos Tillers jeg-karakter har minnene ofte et sterkt kroppslig preg. Dette kan tilskrives jeg-karakterens sterke sanselighet. Ifølge Eakin er minner persepsjoner, og måten vi sanser på vil avgjøre hvordan minnene virker på oss (1999, s. 106). Som romanens første del knytter jeg-karakteren og faren sammen i en mental enhet, viser minnene til den nære kroppslige forbindelsen dem imellom. Slik skildres for eksempel det som skjer etter at jeg-karakteren i ungdommen brekker beinet på skitur sammen med faren:

---

<sup>13</sup> Se også Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid I-VII* (Gyldendal, 1999-2000), oversatt av Anne-Lisa Amadou, eller på fransk: *À la recherche du temps perdu* (Delcourt, 1998-2002).

Far min løfta meg opp i dei sterke armane sine og sa det kom til å gå heilt fint. Far min gav meg ei [sic] kyss på kinnet. Far min hadde aldri kyssa meg på kinnet før. Han gav meg eit smil idet han byrja gå oppetter bakken. Beina hans var så taktfaste og bestemte. Forsøk å ligg i ro no, sa far min (2001, s. 45).

Det tegnes her et arketypisk bilde av faren som sterk, beskyttende, øm og omsorgsfull. Med sin fysikk, sine sikre gester og sitt kyss skaper han en sjelden ro hos sønnen. Idealbildet av far og sønn blir sjeldent klart framstilt her. Faren bærer den svake og skadde sønnen lett og utvungent. Det skapes en direkte kroppslig nærhet mellom dem, et nærvær som knytter far og sønn tettere sammen og som begge vokser på.

Etter fallet i skisporet kjører faren sønnen i full fart til sjukehuset. Legen på sjukehuset oppdager at jeg-karakteren har en kul på leggen og vil ta noen prøver. Sønnen reagerer med skrekk og begynner å gråte. Faren griper sønnens hånd i et forsøk på å trøste:

Eg stira på den store handa til far min, og eg syntest plutseleg det var så vakker ei hand han hadde. Eg byrja å tenke på alt denne handa hadde vore med på. Eg tenkte på alt arbeidet handa hadde gjort opp gjennom åra. Mange gonger hadde ho vorte iskald av å måke tungsnø. Eg tenkte på kor mykje far min måtte arbeide for at eg skulle få alt eg trong (2001, s. 53).

Farens fysiske tilstedeværelse gjør at sønnen umiddelbart glemmer både kulen i leggen og legen. Blikket og oppmerksomheten fikseres på farens hånd, som blir til sjølv symbolet på skjønnhet. I den kraftige arbeidsneven kjenner sønnen alle farens bestrebelser og lidelser. Han tenker at alt slitet som har satt sine fysiske merker i farens neve, er noe faren har gjort for hans skyld, og han føler en ærefrykt overfor den store – og av og til skremmende – mannen som er hans far. Det visuelle og taktile understreker det synestetiske i jeg-karakterens persepsjon. Med Seel kan vi si at han er fortløpt i situasjonens framtoning, det umiddelbare nærværet i situasjonen, og at han har en estetisk erfaring som skaper en voldsom medfølelse for faren.

Det er sjelden forholdet mellom far og sønn skildres så åpent og direkte som her. Farens hånd kan både gi og ta, og som oftest er det denne ambivalensen som preger jeg-karakterens forhold til faren. Det skjer for eksempel i svømmehallen, når faren mobber sønnen fordi han ikke tør svømme uten svømmekorker. Uten å tenke svarer sønnen med å stupe rett ut i bassenget: «Panna mi trefte bassengbotnen med eit kort kakk. Eg hugsar ikkje kva som skjedde etter det kakket» (2001, s. 203). Stupet er et forsøk på å vinne farens aktelse og omsorg, men for å klare det må han skade sin egen kropp. Den konsekvente sjøltukten jeg-karakteren etter hvert kommer til å utøve resulterer i et svekka sjølbilde. Eakin understreker at om kroppen skades, skades også minnet og sjølbildet: «Underpinning the sense of self, underpinning memory ... is the body image ...» (1999, s. 19).

Jeg-karakterens masochistiske trekk kan tolkes som et resultat av farens tidvis brutale framferd. I berusa tilstand blir faren uberegnelig – og voldelig. Farens hånd blir tveegga. Når faren straffer sønnen for å ha mobba naboenta på skolen, oppleves det ikke som konsekvent: «Han tok av meg buksa og trusa, og la meg over kneet. Han tok til å slå med flathanda. Det var ein vond applaus han gav meg» (2001, s. 84). Faren vet ingenting om sønnens situasjon på skolen, at han blir mobba og får juling. Sønnen opplever derfor straffen som en «vond applaus», og han kommer til å knytte slike erfaringer nettopp til kroppen.

Negative kroppserfaringer av denne typen preger jeg-karakterens oppvekst. Han blir gjentatte ganger offer for groteske handlinger. De populære guttene på skolen presser han for eksempel ned i ei søppelbøtte, og får mongoloide Torben på 75 kilo til å sette seg på lokket: «Eg bukta og vrei og kasta på meg. Eg hylte og skreik etter hjelp, men det var ingen som hørte meg herifrå. Dei populære gutane pressa meg ned i den illeluktande søppeldunken» (2001, s. 98). Desperat klarer jeg-karakteren til slutt å velte bøtta og komme seg ut. Andre ganger blir overmakta for stor og mobbinga direkte fysisk. Etter en gymtime holder de populære guttene jeg-karakteren fast over en benk og denger løs på han: «Dei hadde heldt badehanddukane under dusjen, og no klaska dei laus på ryggen min. Dei tunge badehanddukane slo lufta ut av meg, og eg fekk ikkje puste» (2001, s. 208-209).

Følelsen av fysisk maktesløshet preger jeg-karakteren også i voksen alder. Han begynner å se på sin egen kropp med avsky, han vil skjære av seg knærne: «Knea var ekle utvekstar som bogna fram under huda, og eg kjende kvalmen komme esande opp igjennom halsen på meg» (2001, s. 135). Kroppen blir noe fremmed og utvendig, et ubehagelig vedheng til bevisstheten som jeg-karakteren ikke kan kontrollere. Smertefulle erfaringer fra barndommen kommer til uttrykk som et kroppslig ubehag: kvalme, svimmelhet og hallusinasjoner. von der Fehr kaller denne type smerte for et varslende symptom: «Smerten kan være kroppens måte å gjøre oss oppmerksom på at noe vesentlig er galt i selve integrasjonsprosessen. Det betyr at kroppen sier ifra at den blir hindret i å fungere tilfredsstillende i forhold til sin omverden» (2006, kap. 4, s. 7). Symptomet gir i seg sjøl ingen årsaksforklaring, det er et indeks som kun peker på sin egen eksistens. Jeg-karakteren registrerer smerte, men han kan ikke gjøre noe med den og svarer med å straffe sin egen kropp. Mobbeepisodene på skolen leder jeg-karakterer inn i en primitiv voldsspiral. Dette skjer for eksempel under en joggetur:

Eg pusta som ein kvesande katt, og det kjendest ut som om lunger og pusterør ville eksplodere. Eg var vill av raseri, og eg gav meg ikkje. Eg tok til å snakke til kroppen min no. Eg snakka inne i mitt eiga hovud. Eg sa nå nei du til hjertet. Eg sa at den hamringa var meg revnande likegyldig (2001, s. 241).

Jeg-karakteren slår seg i ansiktet, klyper seg i låra og forsøker å snakke kroppen til rette. Kroppen hans blir et førspråklig instrument som uttrykker det jeg-karakteren ikke makter å sette ord på, et organ ubevisste tanker og følelser kanaliseres gjennom. Det sterkt kroppslige nærværet begrenser jeg-karakterens handlings- og reaksjonsmønster, og hindrer han i en kvalitativ interaksjon med omgivelsene.

Sanseligheten og kroppsligheten preger også jeg-karakterens persepsjon. Et røntgenkamera blir til et øglehode, tær til deformerte fingre, postkassa til en sulten fugleunge og en bart til en liten larve. Som de mer direkte kroppslige erfaringene viser disse hallusinasjonene til at jeg-karakteren ikke mestrer eller forstår sin egen kropp. Han opplever at det er et absolutt skille mellom kropp og bevissthet, og omskriver de ikke-verbale erfaringene til biologiske eller organiske metaforer. Metaforene i *Skråninga* er mange, og de viser nesten konsekvent til ubevisste kroppserfaringer. Insektbein og ekorntenner referer til angst og frykt, og fungerer som omkvad i romanen. Etter at jeg-karakteren brekker beinet på skituren med faren, heter det: «Ekorntennene byrja plutselig glefse på involane mine» (2001, s. 45-46). Og hos legen på sjukehuset: «Dokterfingrane tok til å krafse mot den vonde leggen min. Dei lange insektbeina krafsa og krafsa mot huda mi» (2001, s. 52).

Jeg-karakterens kropp blir altså signifikant på flere måter i narrasjonen. Narrasjonen understreker nærheten mellom far og sønn, bevisst og kroppslig. Jeg-karakteren forbinder imidlertid kroppen med en smerte som han ikke makter å forholde seg til. Han utviser det som Gumbrecht vil kalle et meningsdominert eller metafysisk verdenssyn, og refererer til seg sjøl som et bevisst vesen (2004, s. 80). Bildet av den lidende kroppen blir, for å si det med Brooks, et bilde på det uforståelige som jeg-karakteren forsøker å semiotisere, fravriste mening, ved å skrive (1993, s. 8).

Narrasjonen understreker imidlertid enheten mellom kropp og bevissthet. De kroppslige avstraffelsene resulterer bare i et enda mer distansert forhold til verden og et sterkere kroppslig nærvær. Med Gumbrecht kan vi si at dette nærværet forhindrer et fullstendig tap av en fysisk livsdimensjon, samtidig som det hindrer jeg-karakteren i en kvalitativ interaksjon med omverden. De umiddelbare kroppslige erfaringene vekker ofte et raseri eller en sentimentalitet i jeg-karakteren som virker styrende på hans handlinger og reaksjoner. Jeg-karakteren kan plutselig bryte sammen i gråt, eller han kan bli utagerende og ty til blind vold. Kroppen virker med andre ord styrende både på jeg-karakterens bevissthetsdiskurs og på narrasjonen.

### 3.1.4 Kroppstyper i *Skråninga*

I en jeg-fortelling er det naturlig at jeg-karakterens kropp framheves i forhold til andre karakterkropper. Slik er det også i *Skråninga*. Likevel har også andre karakterkropper en viktig funksjon i narrasjonen. Ifølge Punday vil narrasjoner alltid sortere kroppstyper:

In addition to deciding what will count as a body, every narrative implicitly or explicitly defines a certain range of body types. It is at this point that character bodies primarily enter into semantic relations, since by sorting bodies into types a narrative defines the contrasts that underlie thematic, symbolic, and psychological patterns (2003, s. 61).

Gjennom kroppstyper og interaksjonen dem imellom vil narrasjoner skape tematiske, symbolske og psykologiske mønstre. Det er også gjennom interaksjon vi kan avgjøre hvilken rolle nærværserfaringer har i narrasjonen, og definere forholdet kropp-verden, det vil si i hvilken grad karakterene er påvirket av miljø og fysisk interaksjon. Jeg vil presisere at det er et både konkret og abstrakt kroppstype-begrep Punday opererer med, og at dette inkluderer både kjønn og politiske ideologier – og dermed speiler karakterenes roller i narrasjonen.

Som jeg har nevnt eksisterer det en spesiell nærhet mellom jeg-karakteren og hans far. Denne understrekes av at jeg-karakteren skriver *som om* han *er* sin egen far og av den fysiske kontakten dem imellom. Sjøl i voksen alder identifiserer jeg-karakteren seg sterkt med sin far: «Etter kvart som tida gjekk, likna eg berre meir og meir på far min» (2001, s. 144). Ifølge Eakin vil det alltid være en stor del vi-erfaring i jeg-narrasjoner. Vi konstruerer vår identitet i relasjon til andre, spesielt i forhold til foreldre, *the proximate other* (1999, s. 85). Før jeg ser nærmere på jeg-karakteren vil jeg derfor se hva som kjennetegner faren som kroppstype.

Det første som slår meg i framstillinga av faren, er hans fysiske tilstedeværelse. Faren er voldsomt og brautende tilstede allerede i åpninga av romanen:

Overarmsflesket dissa laust idet han strekte fram handa. Han slo ned knappen på vekkarklokka. Han hadde drømt så herleg, og han hadde så lyst til å sove vidare. Han la hovudet ned på puta og lét att auga. Han var nær ved å stenge seg inn i draumen igjen, men han greidde å ta seg saman. Han måtte opp og inn i sorteringsboksen no. Han kasta eit blick på kjerringa idet han sette seg opp i senga (2001, s. 5).

Påfallende mange setninger åpner med pronomet han og antyder en sjøl-fiksering. Verbene er aktive, nesten aggressive. Faren *slår* ned knappen på vekkerklokka, han *kaster* et blick på kona, han *tramper* på kjøkkengolv og vannet i dusjen *rasper* over kroppen hans. Stilen sier noe om hva slags person faren er. Han synes det er et ork å stå opp, han ser på jobben som en plikt og han avskyr hvordan kona ser ut. Vi kan med andre ord si at det skjer en *stylistic contagion*, at fortellerens stil er infisert av farens bevissthet (Cohn, 1978, s. 33).

Faren er en anti-intellektuelt innstilt arbeider fra middeklassen. Han er overvektig, akkurat som kona, frustrert og mislykka. Samtidig er han stor, sterk og kraftig. Det er primært dette aspektet sønnen beundrer hos faren. Når faren motvillig stiller til nabolags-dugnad, blir sønnen sittende og stirre med store øyne: «han jobba mykje fortare enn dei andre der nede» (2001, s. 50). Farens fysikk står i sterk kontrast til sønnens, som er liten, veik og pysete i forhold og som blir et lett mobbeoffer for de populære guttene på skolen. Mange av sønnens handlinger kan leses som forsøk på å leve opp til farens forventninger om å være sterk og nevenyttig. Sønnen forsøker å lære seg å stå på ski, later som om han er ekspert i å snekre fuglekasser og svømmer runde etter runde i svømmebassenget. Farens manglende innsikt demonstreres ved at han gir sønnen en fotball, til tross for at sønnen er den dårligste i klassen til å spille.

Faren er imidlertid ikke sterk nok til å takle sine egne problemer. Han drikker, blir uberegnelig og slår både kona og sønnen. Han kommer full på jobb på sagbruket og blir degradert til sorterer, han blir tatt for fyllekjøring og satt i fengsel for hjemmebrenning. Først når kona truer med skilsmisse gjør faren et forsøk på å ta seg sammen, men også dette mislykkes og resulterer i et emosjonelt ras som gjør at han til slutt drikker seg i hjel.

Jeg-karakterens mor framstilles som mindre betydningsfull, men ikke mindre fysisk enn faren:

Mor mi hadde svært høgt kolesterol, og far min sa ho var like feit innvendig som utvendig. Kinna til mor mi likna ballongar fylt med vatn, og dei tre hakene hennar skumpa og slong når ho kom vraltande. Der kom ho prustande ut frå det dampande badet. Bilringane hennar glei og bølga over i kvarandre, og ho så ut som ei tårnkake av kvitt og dissande spekk. Brysta hennar skvatt og skvalpa omkring på kroppen, og eg kom til å tenke på jura på ei springande mjølkeku (2001, s. 136).

Moras fysikk vekker en tydelig avsky både hos faren og sønnen, og er med på å bidra til hennes dårlige sjølbilde. På skolen sammen med sønnen er hun helt taus: «Mor mi sa ingenting under foreldremøtet» (2001, s. 68). Og når hun først begynner å snakke er det om en oppdikta flekk hun mener å se på sønnens genser, eller for å invitere en av de populære guttene hjem for å leke med sønnen. Jeg-karakteren skildrer lakonisk resultatet av moras opptreden slik: «Stolen ved sida av mor mi var ledig resten av kvelden» (2001, s. 71).

Faren og mora er begge sosiale tapere i det lille lokalsamfunnet. De har liten eller ingen kontakt med omverdenen. Mangelen på sosialt stimuli viser seg i foreldrenes dårlige sjølbilder. Mens faren øser sin frustrasjon ut over kona, tar hun all kritikken innover seg. Faren kaller mora for en vinballong, mora svarer med å drikke en mugge vaniljesaus. Faren heller salt i moras melk, og mora henter fram en bløtkake. Bare en sjelden gang oppstår det en

varme mellom dem. I et plutselig øyeblikk av innsikt erkjenner faren at han sjøl er overvektig og begynner å gråte. I et desperat forsøk på å få oppmerksomhet, later han som om han faller inne på badet. Omsorgen kona viser vekker en uvanlig ømhet i faren:

Han fekk plutselig lyst til å stryke kjerringa over kinnet, men han hadde ikkje mot til å gjere det slik utan vidare. Han strekte handa ut mot leselampa. Han lét som om han kom borti kinnet hennar. Mmm, sa ho. Han kjende eit lite gledesras lausne nede i mellomgolvet ( 2001, s. 38).

Farens fomlete og klønete forsøk på å vise sin ømhet overfor kona, er også typisk i forhold til sønnen. Bare en sjelden gang makter han å omforme sine følelser i fysiske kjærtegn. Normalt er det en kroppslig distanse som preger forholdet mellom familiemedlemmene.

Eldstebroren skiller seg ut i familien. Han studerer litteratur ved Universitetet i Oslo, og vi får seinere vite at han blir forfatter. Hos faren vekker eldstesønnen irritasjon, kanskje fordi han føler seg intellektuelt underlegen. Mora derimot skryter i øst og vest av sønnens akademiske prestasjoner – men gjør seg bare til latter. I en av mange krangler mellom eldstesønnen og faren, går eldstesønnen til verbalt motangrep på faren: «Ein bør ikkje ha kjerring og ungar om ein har tenkt å leve som slubbert heile livet sa han [faren]. Eg veit om fleire som ikkje burde hatt kjerring og ungar, sa bror min» (2001, s. 152). Faren reagerer med å true sønnen med en tollekniv. Eldstesønnen forsvinner etter dette ut av familiens liv, men han etterlater seg et merkbart tomrom. Særlig hos lillebroren er savnet tydelig, sjøl om han sjelden nevner broren eksplisitt.

Båndene mellom jeg-karakteren og broren viser seg blant annet i interessen for litteratur og musikk. I spesialfengselet lærer jeg-karakteren å spille piano, og allerede på ungdomsskolen får han skryt av læreren for sine skriveevner: «Læraren sa eg hadde svært gode evner. ... Du er jo ein liten diktar du, sa han» (2001, s. 130). Denne interessen for det estetiske kan sies å skape en sikker base i livet hans. Særlig under oppholdet på psykiatrisk ser skrivinga ut til å være hans sterkeste oppholdelsesdrift. Dagen før farens begravelse sier jeg-karakteren: «Eg sette meg framfor pulten og tok til å skrive igjen. Eg må bli ferdig med dette no. Eg er sliten, men eg held ikkje ut tanken på å måtte ta opp at skrivinga seinare ein gong» (2001, s. 246). Gjennom å skrive – og ved å lytte til musikk – fortaper han seg i noe utenfor seg sjøl. Med Gumbrecht kan vi si at han erfarer en direkte kontakt med verden utenfor subjekt/objekt-paradigmet, en væren-i-verden, at han har en estetisk erfaring (2004, s. 46). Nærværet i dette tilfellet kan knyttes til farens død, til kulturelle verdier som faren forakta, og det peker på jeg-karakterens mulighet til å konstruere en ny og mindre destruktiv identitet.



Den sentrale scenen i *Skråninga* utspiller seg en ettermiddag før faren og mora skal i et 50-årsdag. Etter en opprivende krangel dem imellom stikker faren til skogs under påskudd av at han skal sage ved. Ute i skogen setter han seg til og smugdrikker sprit. Sønnen har fulgt etter, og ligger noen meter unna i lyngen og spionerer. Like før festen kommer mora kjørende for å hente faren. Hun roper på han uten å få svar, og begynner bekymra å krabbe oppover skråninga mot rydninga hvor hun tror mannen befinner seg. Sønnen ser mora streve voldsomt med å få den tunge kroppen opp, men klarer ikke få fram et ord: «Orda låg som oppkast nede i halsen min. Orda ville ut, men eg greidde ikkje seie noko» (2001, s. 230). Mora brøler og hylar, svetter og pruster, men verken far eller sønn reagerer. Etter en lang kamp for å komme opp skråninga, er hun bare to meter fra toppen:

Plutseleg tok mor mi til å lage gurglelydar. Armane hennar dirra sterkt, og eg skjønnte at dei var i ferd med å svikte. Plutseleg knakk begge armane hennar på midten. Armane hennar likna biljekkar som klappa saman, og mor mi datt med ansiktet ned i granbaret. Mor mi døydde med ansiktet ned i granbaret (2001, s. 250-251).

Scenen illustrerer både faren, mora og sønnen som karakterer og trekantforholdet dem imellom. Faren er den sterke som flykter fra problemene sine og inn i en alkoholrus. Mora strever med å holde familien sammen, men får sjelden noen anerkjennelse og har nok med å takle sine egne problemer. Sønnen er den umyndige og maktesløse tilskueren som verken kan hjelpe eller uttrykke sine egne behov.

Et annet trekk ved scenen er det sterkt kroppslige. Sønnen ligger skjult i lyngen, han er i ett med naturen, og han ser mora streve mot naturkreftene bare noen meter unna. Likevel makter han ikke si eller gjøre noe. Han tvinger tvert imot kroppen til å holde seg i ro, være usynlig. Episoden kommer til å prege jeg-karakterens handlingmønster seinere i livet. I mangel på ord reagerer han ofte kroppslig heller enn verbalt, og tukter som en konsekvens av det sin egen kropp. Og som han seinere påtar seg skylda for farens død, tar han nå automatisk skylda for moras død: «Eg hadde tatt livet av mi eiga mor, og eg angra så forferdeleg» (2001, s. 253). Som faren reagerer han ved å straffe seg sjøl. Mens faren kutter seg i låret med en motorsag, slår sønnen seg sjøl til neseblods.

Narrativt uttrykkes konflikten kropp-bevissthet primært ved at jeg-karakterens minner er sterkt kroppslige, og repetiviteten i den narrative strukturen. Sjøl ikke som skriver klarer jeg-karakteren å knytte sine minner sammen i noe logisk mønster. Vi kan si at narrasjonen motsier jeg-karakterens forsøk på å være og framstille seg som kun et bevisst vesen.

Etter moras død blir sønnen plassert i et fosterhjem. Livet hos fosterforeldrene fører til en midlertidig livsforbedring for jeg-karakteren. Fosterforeldrene hører til middelklassens

øvre sjikt, de er sosialt veltilpassa og har overskudd til å ta seg av jeg-karakteren. Fosterfaren skryter av han, fostermora hjelper han med leksene og det går bedre på skolen. Harmonien i hjemmet smitter tilsynelatende over på jeg-karakteren: «Eg hadde så mykje glede inni meg at eg lét som om eg ikkje hadde sett sviskekompotten og fløytemugga før no. Næ, braut eg ut. Skal vi ha sviskekompott etterpå? sa eg» (2001, s. 132). Jeg-karakten kjenner gleden som noe fysisk, men han er likevel ikke helt tilstede og spiller overraska for å glede fosterforeldrene. Han opplever en diskrepans mellom kropp og bevissthet som gjør han til en observatør til seg sjøl og andre. Jeg-karakterens kropp blir uregjerlig, og handlingene både en hevn og et desperat rop om hjelp. Han begynner å holde seg borte når faren kommer på besøk. Han hevner seg på de populære guttene ved å helle syre i en av guttenes saftflaske. Han går til angrep på nabogutten: «Eg hata den jævla naboguten, og no gapa eg over nasen hans og beit alt eg greidde. ... Eg gnog på det harde nasebeinet, og naboguten hylte berre høgare og høgare» (2001, s. 181).

Fosterfaren sender jeg-karakteren til en psykolog. Han bryter sammen i gråt når psykologen kaller han en «hyggeleg gut» (2001, s. 215), og snakker ut om de populære guttene. Orda som før har ligget som oppkast nede i halsen kommer ut gjennom hikst og snufs: «Det var så godt å snakke. Det var som å stå framfor toalettskåla etter å ha heldt seg under ein fleire timar lang busstur» (2001, s. 215-216). Undertrykte kroppslige erfaringer får utløp, fører til en kortvarig renselse. Jeg-karakteren kjenner et vondt, men samtidig behagelig nærvær, en følelse av å være absolutt tilstede. Forsøket på å lette på trykket strander imidlertid når fosterfaren sier han vil fortelle om de populære guttene til lærerne på skolen. Han svarer med å skulke skolen, og treffer to eldre gutter. Guttene er småkriminelle, de fordriver tida ved å drikke og gjøre innbrudd og karakteriseres bare som den «store» og han «med barten». Jeg-karakteren ledes inn på samme løpebane som faren, han begynner å drikke hjemmebrent og føler seg straks hjemme hos sine nye kamerater: «Eg hadde ikkje hatt det så fint på lang tid. Rusen brusa søtt og lett bak tinningane, og humøret var på topp» (2001, s. 219). Alkoholen bedøver insektene, jeg-karakterens kroppslige uro. Han føler seg ovenpå, og guttene dekker et behov for vennskap. Han blir med på innbrudd, tjuverier og hærverk. Etter sammenbruddet hos psykologen blir alkoholen en midlertidig befrielse fra det smertefulle kroppslige nærværet.

Et intermesso hjemme hos fosterforeldrene viser at alt likevel ikke er som det skal. Fosterforeldrene får en datter, og jeg-karakteren viser åpenbare tegn på sjalusi. Når dattera er fire år, får jeg-karakteren i oppdrag å passe på henne: «Veslejenta kledde av og på dokkene sine. Eg spurde veslejenta om vi skulle leike at eg var dokka hennar. Veslejenta sa ja. Eg sa at

da måtte veslejenta kle av meg» (2001, s. 238). Når fostermora overraskende kommer hjem sitter jeg-karakteren med buksene på knærne og blir befølt av fostersøstera, og han blir umiddelbart kasta ut hjemmefra. Alkoholene dreper insektene, men gjør også jeg-karakteren likegyldig. Når han drikker føler han seg uovervinnelig – at han har en absolutt kontroll over og distanse til egen kropp. Klimakset nås under et innbrudd på samvirkelaget når guttene tisser på melkekartonger og strør tegnestifter i jogurtbokser: «Vi sto inne på Samyrkelaget og dikterte kva som skulle skje i bygda, og akkurat det var vanvittig herleg å tenke på» (2001, s. 156). Antiklimakset finner sted kort tid seinere når den store gutten stjeler en traktor og dør i forsøket på å drukne den samme traktoren og han med barten rømmer til Oslo.

Jeg-karakteren blir igjen aleine, skyldfølelsen våkner til live og han melder seg til politiet: «Eg angra så inderleg på alt det eg hadde gjort, og eg fortalde alt saman til ein snill politimann som sat og skreiv på datamaskin» (2001, s. 164). Bekjennelsen viser til jeg-karakterens sterke skyld- og skamfølelse, som får en sterk kroppslig manifestasjon når han etter noen år i spesialfengsel flytter for seg sjøl. Det som karakteriserer jeg-karakteren i denne perioden er først og fremst rastløshet. Han kjenner stadig insektene som krafser under huden og han begynner å hallusinere. Rødbetesuppa blir til blod foran øynene hans, kjøtt vekker assosiasjoner om død og forråtnelse, og han blir vegetarianer. For å få bukt med rastløsheten og vrangforestillingene, innfører han et strengt kroppsregime. Kroppen blir til en fiende som må straffes: «Eg såg ned på kroppen min. Eg sa nei, nei, nei, nei til hjertet og beina. ... Du må berre ikkje innbille deg at det er slutt enno, freste eg til det høgre låret. Eg kleip så hardt at eg nesten sa au» (2001, s. 243). Du-pronomet signaliserer jeg-karakterens dualisme, splittelsen mellom kropp og bevissthet. Identiteten er som jeg har påpekt i seg sjøl en fiksjon, den primære i all sjølnarrasjon, og hos jeg-karakteren bryter denne illusjonen sammen (Eakin, 1999, s. 93). Samtidig blir de kroppslige advarslene hyppigere. Jeg-karakteren føler seg uendelig sliten, trøtt og kvalm. Dette vekker et raseri i han. Han ser på kroppen som det som hindrer han i å leve et normalt liv. Han begynner å barbere av seg alt kroppshår og dusje flere ganger om dagen. Og han tøyer kroppens fysiske grenser ved å trene til alle døgnets tider. Som sosiologen Anthony Giddens sier om anoreksi, er kroppsregimer ofte en forsvarsmekanisme som skaper en følelse av mestring:

The body regimes of anorectic individuals are often extreme. A person may, for example, run for several miles, take part in a punishing and lengthy exercise class and then go on to work out for a period on exercise machines. Such activities bring about a sense of achievement, rather than simply despair, and one can clearly see in them important aspects of empowerment. There is 'an urgency and strength' in the ascetism of anorexia, which is thus more to do with the self-denial *per se* rather than with a body image of slimness (1991, s. 107).

Jeg-karakterens kroppsregime kan altså tolkes som et forsvar mot et raknende sjølbilde. Imidlertid fører det ikke til noen kvalitativ livsforbedring. På sikt kan kroppsregimet ikke undertrykke et voldsomt behov for nærvær og estetiske erfaringer.

Dette viser seg når jeg-karakteren motvillig inviterer en mann og ei dame med «bukse med leopardmønster» (2001, s. 126) hjem til seg på nachspiel. Etter at mannen har gått hjem blir jeg-karakteren – som ellers knapt ytrer et ord til noen – liggende en hel time og snakke om problemene sine til dama. Roen brer seg i han når hun kjæler med håret hans. Det fysiske kjærtegnet utløser et sjeldent kroppslig velvære som han forsøker å forlenge ved å fortelle om seg sjøl. Kvinnens tilstedeværelse vekker også et fysiologisk begjær som samtidig kan tolkes som et nærværsbehov: et behov for positive kroppserfaringer.

Tre og en halv måned seinere returnerer kvinnen fortvila og forteller at hun er gravid. Jeg-karakteren føler umiddelbart et sterkt velvære. Han tar henne inn til seg trøster og stryker henne, føler seg plutselig mektig: «Eg hadde aldri følt meg så stor og kraftfull nokon gong» (2001, s. 97). Nærværsbehovet gjør at han mister kontroll over situasjonen. Han sier at han ikke skal si noe til ektemannen hennes, men forsøker likevel å kysse henne på munnen. Lengselen etter nærvær kan sies å være så sterk at jeg-karakteren handler uten at bevisstheten kobles inn.

Denne splittelsen mellom bevissthet og kropp kan sies å dominere narrasjonen i *Skråninga*. Jeg-karakterens handlinger er ofte desperate reaksjoner på smerte eller resultatet av en sterk kroppslig lengsel. Dette er tydelig også i måten narrasjonen sorterer kroppstyper på. Faren/fosterfaren og mora/fostermora representerer de sterke og myndige, mens jeg-karakteren er den svake og umyndige. Denne følelsen av ikke å være helt tilstede, å bare være en tilskuer, viser seg spesielt tydelig i hovedscenen i romanen hvor sønnen ligger og spionerer på faren og mora, uten å makte å gripe inn for å forhindre at mora dør. I et plutselig øyeblikk av innsikt kommenterer jeg-karakteren tilskuerrollen på følgende måte:

Eg har alltid vore berre ein nabo til verda, men det var da eg mista familien min eg vart skikkeleg sjuk. Eg tolte ikkje å vere borte frå [foster]familien min. Insektbeina tok til å krafse under huda på meg. Insekta vart fleire og fleire for kvar dag som gjekk, og til slutt var det ein hel insekthær som herja i meg (2001, s. 41).

Uten tryggheten hos foreldrene/fosterforeldrene blir jeg-karakteren sjuk. Kroppen blir et plagsomt vedheng til bevisstheten, eller, som Punday ville sagt, en materiell beholder for bevisstheten (2003, s. 21).

Narrasjonen i *Skråninga* preges også av en sterk jeg-og-de-andre-diskurs. Jeg-karakteren søker konstant etter andres aksept og omsorg, men får sjelden dekket sine behov.

Som liten ser han at folk holder avstand til faren, og han blir mobba fordi alle vet at faren slår mora. Når faren kjører han til sjukehuset etter fallet i skisporet ønsker han derfor at alle skal se at faren også kan være kjærlig og omsorgsfull: «No skulle naboane ha sett kor redd far min var for meg, tenkte eg» (2001, s. 46). Etter hvert begynner han imidlertid å godta bildet av seg sjøl som en taper og en *outsider* og se fiender over alt. Hevnmotivet blir særlig sterkt i episoden på samvirkelaget, hvor han føler at han dikterer hele bygdas skjebne, men også overfor psykologen uttrykker han dette trusselbildet: «Slik går det når dei køddar med meg, sa eg» (2001, s. 215). De andre er her ikke bare de populære guttene, men *alle* andre. Også i voksen alder ser han seg som annerledes: «dagen min er som natta hos andre folk» (2001, s. 256). Dette sjølbildet hemmer jeg-karakteren i det daglige sosiale livet. Samtidig har han vanskelig for å erkjenne rekkevidden av problemene sine.

Som vi skal se i neste kapittel søker jeg-karakteren stadig oftere ut av sitt private rom i et forsøk på å oppnå kontakt med andre. Kroppen er og forblir imidlertid en kilde til uro, ubehag og kvalme, som fører til en dissonans mellom tanker og handling, bevissthet og kropp. For å omskrive Gumbrecht kan vi si at jeg-karakteren drives av en sterk lengsel etter nærvær og mer fysisk kontakt, samtidig som et sterkt ubehagelig kroppslig nærvær hindrer han i å oppnå denne kontakten (2004, s. 105).

Overført til det narrative kan vi si at kroppens erfaringer står i motsetning til bevissthetens kommandoer. Dette skaper etter min mening et mønster i *Skråninga*. Jeg-karakteren forsøker stadig å skape en orden i tilværelsen, men makter ikke å løsne opp knuten hans dualistiske sjølbilde og de smertefulle kroppslige erfaringene skaper. Av samme grunn framstår kroppens ekstreme tilstedeværelse som særdeles problematisk, *både* fysisk og mentalt, og hindrer jeg-karakteren i å få kontroll over tilværelsen.

### **3.1.5 Rom og romlighet i *Skråninga***

Jeg har i innledningskapittelet pekt på at nærvær er et utprega kroppslig og romlig fenomen. Punday sier videre at det som skaper kroppslighet i narrasjoner primært er romlighet: «No aspect of narrative appears, at first blush, to have a more direct connection to the human body than space» (2003, s. 117). I det følgende vil jeg se nærmere på romligheten i den narrative strukturen i *Skråninga*, hvordan rom danner basis for handling og erfaring og endelig hvordan rommene i romanen åpner eller begrenser karakterens aksjonsrom.

Vi får aldri vite hvor gammel hovedpersonen i *Skråninga* er, og heller ingen andre nøyaktige tidsgjengivelser. Likevel kan vi anta at historien spenner over noen tiår.

Rammefortellinga veksler mellom ei rekke ulike minner som fortelles akronologisk. Minnene utgjør ikke noen helhetlig historie, de er punkter på en tidsakse som til sammen representerer en kortere tidsperiode. Fortellertida veksler romanen igjennom, men er overveiende lengre enn historietida. Fortelleren dveler ved enkeltminner framfor å forfølge en handling. De hyppige sceneskiftene og repetisjonene bidrar også til å bremse tempoet. Komposisjonen blir multi-sirkulær; fortelleren vender stadig tilbake til enkeltepisoder og til sjølve skrive-situasjonen. Resultatet er at indre refleksjon prioriteres framfor ytre handling og rom framfor tid.

Teknikken som brukes til å sy sammen minnene kan bare delvis sies å være mnemonisk, å etterligne noen hukommelsesprosess. Ofte er det ikke mer enn et ord som utløser et tankesprang, og disse synes å følge et metonymisk mønster, som for eksempel her: «Vi knertar telefonboksen der borte, sa han. Kan vere mykje å hente der, sa han. Telefonen var eit sovande rovdyr oppe på bordet» (2001, s. 156). Eller her: «Tårene rann sakte ned over kinna mine. Eg tørka bort tårene med høgre handbak. Far min strauk regnvatn av snauskallen. Han sat heilt roleg oppe på stubben mens mor mi sto nede i grøfta og banna» (2001, s. 190-191). Enkeltord som “telefon” eller “tårer” kan være nok til at fortelleren sporer av fra et minne og begynner å fortelle om et annet.

Episodene knyttes altså mer sammen på grunn av ord-likhet enn likhet i innhold. Situasjonene i narrasjonen følger ikke hverandre temporalt eller logisk, men spatialt. Med Todorov har Bjorvand vist hvordan spatiale relasjoner kan oppheve tida i ei fortelling (2003, s. 42). Det gjør de etter min mening også hos Tiller. Episoder sidestilles fordi enkelte ord eller handlinger ligner hverandre. Noen av minnene repeteres, noen minner ligner på hverandre, andre igjen fungerer som antiteser, men overveiende organiseres de spatialt. Disse spatiale relasjonene bremser historietida, og skaper en romlighet i teksten.

### **3.1.6 Kronotopi i *Skråninga***

Med utgangspunkt i Bakhtins kronotopi-begrep skildrer Punday forbindelsen mellom tid og rom på følgende måte:

The concept of the chronotope implicitly argues that all events must take place *somewhere* and through *some notion of time*, and in describing such a setting as a process of giving the narrative flesh, Bakhtin reminds us how important these spatio-temporal positions are to the body. In a very straightforward sense, bodies demand that space and time be made meaningful, since in that time/space, that chronotope, characters will choose, act, and anticipate consequences (2003, s. 94).

Hendelser finner sted i rom og tid, og disse kronotopene – disse tid-rom-enhetene – danner basis for karakterenes valg, handlinger, forventninger og estetiske erfaringer. Punday hevder at i moderne narrasjoner skapes det ofte et skille mellom en ytre verden og det private rom. Det mener jeg vi også kan si om *Skråninga*. Med utgangspunkt i Pundays tolkning av kronotopi-begrepet vil jeg nå se nærmere på hvilken funksjon og betydning dette har i Tillers roman.

*Skråninga* er en bevissthetsdiskurs. Det innebærer at særlig det private og det mentale rommet er viktig. Dette understrekes av at nåtidsrommet i romanen er jeg-karakterens rom på en psykiatrisk avdeling. Strengt tatt er dette rommet halvt privat, halvt offentlig. Det er et rom jeg-karakteren ikke frivillig befinner seg i og som han heller ikke kan komme ut fra. Han finner ingen stimuli i kontakten med de andre pasientene. Heller ikke psykolog Therkildsens besøk oppleves som noe positivt:

Den helvetes Therkildsen kom og forstyrre meg i skrivinga i går. Du må jo ikkje overdrive den der skrivinga heller, sa Therkildsen. Du et jo knapt for tida, sa Therkildsen. Eg vart sittande og berre stire på han. I fleire sekund sat eg og berre stira på han. Helvete ta deg! ropte eg plutselig. No har du øydelagt alt saman, ropte eg (2001, s. 88).

Psykolog-besøkene oppleves som en invasjon i det private rom som resulterer i at jeg-karakteren fortsetter å skrive mer innbitt enn før. Skrivinga kan dermed tolkes både som en innadvendt bevegelse, et forsøk på å skape et eksklusivt, refleksivt og ekstra-privat rom, samtidig som den innebærer et forsøk på å slippe ut fra psykiatrisk avdeling.

Med Lothe kan vi plassere jeg-karakteren som forteller på et *ekstradiegetisk nivå*, det vil si i rommet over handlingsrommet i hovedfortellinga (1996, s. 43). Normalt sett vil fortellere på dette nivået ha oversikt over handlinga på fortidsplanet, men så er ikke tilfellet i *Skråninga*. Jeg-karakteren ser ingen sammenheng i tilværelsen, ingen linje i den fortellinga som utgjør livet hans. Han har ingen distanse til hendelsene han skildrer. Narrativt uttrykkes dette ved den romlige ordninga av hendelser. Jeg-karakterens erfaringer flyter sammen i et tidløst grenseland mellom fiksjon og fakta. Konsekvensen er at fortellerperspektivet faller sammen med karakterens, og at fokus forskyves i retning av en implisert forfatter: «eit bilde av forfattaren i teksten ... og som eit uttrykk for «tekstintensjon»» (1996, s. 29). På denne måten uttrykker narrasjonen etter min mening subjektets rett til å fortelle sin egen historie, og at opplevelsen av sannhet er subjektiv og erfaringsbasert.

Jeg-karakterens opplevelse av virkeligheten er sterkt smertedominert, vi kan si at han opplever et smertefullt kroppslig nærvær som truer hans mentale helse. Narrativt uttrykkes dette ved dualismen kropp-bevissthet, jeg-karakterens tilskuerrolle og jeg-karakterens

barndomserfaringer i det private rom. Hjemmet i *Skråninga* er både en trygg og en usikker sfære. Det private rommet hos foreldrene er lukka og statisk, for det meste fylt av trivielle sysler. Farens og moras sosiale inkompetanse skaper en ekstra klam intimsfære, fylt av en uforløst spenning mellom far og mor, som ofte resulterer i bitre krangler og voldelige hendelser. Jeg-karakteren er en tilskuer i dette rommet, han er redusert til et par øyne som registrerer andres handlinger: «Far min slo fort og uventa, og knyttneven treffe mor mi rett over eine auget. Mor mi tumla nokre skritt bakover før ho datt på ryggen og slo bakhovudet mot dørkarmen. Ho vart liggande heilt stille» (2001, s. 141). Volden rammer også jeg-karakteren. Han blir slått, han får ris og blir låst inne på sitt eget rom. Tillit og trygghet betinger ifølge Giddens forutsigbarhet i hverdagen:

The infant learns to rely upon the consistency and attention of its providers. But at the same time it learns that it must cope with its own urges in ways deemed satisfactory by them, and that the caretakers expect reliability or trustworthiness in the child's own behaviour (1990, s. 95).

Om ikke en slik tillit etableres i foreldre-barn-forhold, står barnet i fare for å utvikle manglende realitetsfølelse og tillit til andre mennesker. Jeg-karakterens usikkerhet speiles i hans forsøk på å leve opp til det han tror er foreldrenes forventninger. Farens inkonsekvante avstraffelser knytter jeg-karakteren til kroppen; kan han ikke kontrollere kroppen, kan han heller ikke vinne farens gunst. De negative kroppserfaringene i det private rom kan på denne måten sies å danne grunnlag for jeg-karakterens dualistiske splittelse og hans irrasjonelle handlingsmønster.

Privatrommet hos fosterforeldrene er lysere, mer åpent, prega av foreldrenes spøkefulle tone, likevel makter ikke jeg-karakteren å bryte ut av sitt passive handlingsmønster. Han later som om han frivillig leser leker og som om han er glad. Når jeg-karakterens lysskye hevnbedrifter på skolen blir kjent, opplever han det som om han ikke har gjort seg fortjent til fosterforeldrenes omsorg. Som hos sine biologiske foreldre får han portforbud og nektes å omgås de to eldre, småkriminelle guttene. Tillitsforholdet mellom fosterforeldre og jeg-karakteren svekkes, og han drukner sine problemer i alkohol.

Det tredje private rommet i romanen er leiligheten jeg-karakteren får i voksen alder. Dette er det eneste rommet hvor vi møter jeg-karakteren ensom. Likevel føler han seg også her innesperra, som en fange i og tilskuer til sin egen kropp. Negative kroppserfaringer viser seg som kvalme- og smertesyntomer, og jeg-karakteren viderefører det destruktive handlingsmønsteret fra barndommen med kroppen som gissel. Imidlertid fører isolasjonen i leiligheten til et sterkt ønske om og behov for en bevegelse ut. Med von der Fehr vil jeg si at



de kroppslige symptomene er varsler om at noe er galt, og resulterer i et sterkt behov for å endre atferdsmønster (2006, kap. 4, s. 7). Jeg-karakteren innser dette på et intuitivt plan, men snakker likevel til kroppen sin som om den skulle være en separat atskilt enhet: «Frå og med no er det slutt på trening, vegetarkost og alkoholforbod, sa eg. Du skal leve eit vanleg liv, og du kan i alle fall drikke ved festlege høve, sa eg» (2001, s. 245).

Jeg-karakterens bevegelse ut fra det private rom kan tolkes som positiv, men det offentlige rom er som det private forbundet med ei rekke negative konnotasjoner. Helt fra barndommen av etableres det en sterk jeg-og-de-andre-diskurs. Jeg-karakteren mobbes, og han hevner seg på den fysisk svakere nabogutten, på naboenta og på den mongoloide Torben. Mot de populære guttene har han likevel ingen sjanse. Foreldrene er med på å forsterke denne jeg-og-de-andre-diskursen. Faren forakter naboene og deltar aldri på foreldremøtene. Mora kaller nabokona for sossete og jålete. Hatet stikker likevel ikke djupere i sønnen enn behovet for nærhet og kontakt. Dagen etter at han har blitt smurt med tigerbalsam i ansiktet av naboenta, treffer han henne i skogen: «Ho var så fin, og eg vart berre sittande og sjå på henne. Til slutt måtte eg berre fortelje om bringebærplassen min» (2001, s. 82). Naboenta virker vennlig, jeg-karakteren kjenner en iver spre seg i kroppen og han tilbyr seg å vise henne bringebærplassen. Hun svarer at det ikke er så viktig. Jeg-karakteren reagerer spontant:

Det eksploderte fram eit tornekraft i magen på meg. Eg klaska flathanda over kinnet hennar. Det var ikkje meininga å slå så hardt som eg gjorde. Naboenta mista balansen av slaget mitt. Ho veiva med armene da ho vakla bakover. Auga hennar voks seg sprettballstore, og så tippa ho utfor kanten på berghylla (2001, s. 87).

Jeg-karakteren handler spontant og fysisk – som sin far – og dreper naboenta. Sinnet han opplever kan karakteriseres som en umiddelbar fysiologisk emosjon som utløser dytten som velter naboenta utfor stupet. Med Gumbrecht kan vi si at jeg-karakterens maktpotensial fysisk opptar rom, og at potensialet aktualiseres i en voldelig handling. Volden synes å oppstå plutselig som en hendelse: «the emergence of a substance that seems to come out of nothing ...» (Gumbrecht 2004, s. 114). Kroppens nærvær blir styrende for jeg-karakterens handling.

Jeg-karakterens tilskuerrolle understrekes i episoden hvor jeg-karakteren møter den storlemma mannen og dama med den leopardmønstra buksa på gata. De to snakker og flirer bak ryggen hans, likevel klarer han ikke å løsrive seg. Han føler seg trua av mannen: «Den storlemma mannen slo bjørnehanda si ned i skuldra mi. Han spurde om eg budde langt unna da» (2001, s. 75). Jeg-karakteren begynner å jule og godsnakke med mannen, og kan ikke forhindre at privatrommet hans nærmest blir invadert. Mannen tar seg til rette, drikker opp konjakken hans og latterliggjør musikksmaken hans. Når mannen forsvinner bryter jeg-

karakteren sammen i gråt. Jeg-karakteren gjenopplever erfaringer fra barndommen: han er den maktesløse som fysisk er underlagt andres handlinger.

Samleiet med kvinnen med den leopardmønstra buksa skaper et vendepunkt i narrasjonen. Den sjeldne kroppslige nytelsen jeg-karakteren opplever vekker til live et begjær og et mot i jeg-karakteren, som resulterer i en aktiv søken ut av det private rommet. Hans manglende evne til å kontrollere egne tanker og handlinger forhindrer han likevel i å oppnå en varig kontakt med andre. I stedet blir han derfor besatt av å finne igjen kvinnen med leopardmønstra bukse. På dette stadiet i romanen blir det stadig vanskeligere å skille fiksjon fra fakta i jeg-karakterens gjenfortelling. Bevegelsen ut av det private rom medfører en sterk desorientering. Det offentlige rom blir også et imaginært rom, hvor sanselige og kroppslige persepsjoner flyter sammen med fantasier. Jeg-karakteren begynner å pynte på sin egen tilværelse. Han dikter seg opp et ekteskap, og forteller at kona venter barn nummer to.

Den konkrete, men samtidig sterkt fordreide framstillinga skaper et leser-ubehag. Det oppstår en ironisk distanse i teksten, et misforhold mellom realiteter og jeg-karakterens virkelighetsoppfatning. Jeg-karakteren skildrer for eksempel at han er ute og triller sønnen i barnevogn og går inn i en klesbutikk for å kjøpe bryllupsgave til kona: «Det kjendes så rett å seie at eg ikkje hadde peiling på kva eg skulle kjøpe, og ei merkeleg form for tryggleik steig opp i meg. Plutseleg var eg ein heilt vanleg ektemann som ikkje hadde peiling på kva han skulle kjøpe til kona si» (2001, s. 197). Først i denne imaginære rollen opplever jeg-karakteren en slags skjør trygghet som gjør han i stand til å le av seg sjøl og spøke med ekspeditøren. Han takler det imidlertid ikke når jenta i klesbutikken begynner å knise og respondere på spøken: «Ho sa at med mannfolka var det gjerne inn og ut og ferdig med det» (2001, s. 200). Jeg-karakteren reagerer med en blanding av sorg, smerte og raseri. Han vil «skade det pene ansiktet til ekspeditøren» (2001, s. 201), men klarer å beherske seg. Slik jeg tolker det ligger ekspeditørens spøk så nært opp til virkeligheten at jeg-karakteren faller ut av rollen som vanlig ektemann. Virkeligheten griper inn i det imaginære rommet jeg-karakteren har dikta opp.

Også i det realistisk-imaginære rommet opprettholdes den sterke jeg-og-de-andre diskursen. I parken møter jeg-karakteren to eldre damer som begynner å dulle med ungen i barnevogna. Den ene spør om barnets navn, og han svarer at sønnen heter Oddvar: «Etter eit lite sekund tok det til å komme lydar ut av kloakkmunnen hennar. Ho spurde om det ikkje var ei jente da» (2001, s. 265). Den sterkt negative framstillinga av dama har sammenheng med at hun punkterer jeg-karakterens fantasi. Barnet i barnevogna er ikke hans, og den eldre kvinnen

hindrer jeg-karakterens forsøk på å skape seg et imaginært rom hvor nærværsbehovet kan dekkles.

Omslaget fra det private til det offentlige rom er det mest dramatiske ved den narrative strukturen i *Skråninga*. Imidlertid forsterker erfaringene både i det private og det offentlige rom jeg-karakterens negative opplevelse av virkeligheten. I det private rom er han enten den umyndiggjorte tilskueren som spionerer på eller forsøker å gjøre andre til lags. Livet aleine i trygdeleiligheten arter seg som en kamp mellom kropp og bevissthet, hvor kroppen tilskrives skylda for nederlagene og underlegges et strengt regime. Likevel klarer han verken å kontrollere kroppen eller tankene sine. Maktesløsheten han føler viser seg når han sjøl blir den voldelige som slår og dreper, og i de tilbakevendende kroppslige smertene. Jeg-karakterens smertefulle kroppslige nærvær i verden skaper et voldsomt behov for mer positive estetiske erfaringer. Drapet på naboenta kan tolkes som et resultat av dette; av at jeg-karakterens behov ignoreres. Det imaginære rommet er jeg-karakterens løsning på problemet: han dikter seg et eget privat fantasirom hvor han kan være den personen han drømmer om å være.

### **3.1.7 Romlig tilgjengelighet i *Skråninga***

Rom i narrasjoner skaper ikke bare et utsiktspunkt og en bevegelse til andre rom, vi kan også snakke om tilgjengelige og stengte rom. Punday hevder at alle narrasjoner definerer rom etter tilgjengelighet: «Narratives will explicitly or implicitly define different types of spaces organized by bodily access: inaccessible spaces, spaces that can be occupied physically, spaces accessible by surrogate means, spaces accessible by sensory or artificial perception» (2003, s. 121). Bevegelsen i en narrasjon vil altså bestemmes av hvilke rom en karakter har tilgang til. Rom kan fungere som en åpning til eller et stengsel for en virkelig eller potensiell bevegelse, de kan danne en fysisk ramme mot et aksjonsrom eller et imaginativt bilde av et ikke-fysisk rom. Vi kan skille mellom tre typer romlig tilgjengelighet: fysisk, perseptuell og imaginær. Jeg vil nå se på hvordan rommene i *Skråninga* er organisert, hvilke rom jeg-karakteren har tilgang til og hvordan dette påvirker narrasjonen.

Det fysiske rom kan deles inn i et privat og et offentlig aksjonsrom. Det private rommet er som nevnt eksklusivt og lukka. Farens og moras sosiale inkompetanse resulterer i at ingen slipper inn i dette rommet. Et unntak er når mora åpner for en farga dørselger for å provosere faren, et annet når en predikant ringer på og prøver å presse seg inn. I begge tilfeller er det faren som understreker at det private rommet ikke er fysisk tilgjengelig for utenforstående. Den første episoden ender med at han slår ned kona, den andre med at han klemmer døra igjen over predikantens fot. Også eldstesønnen blir skjøvet ut fra dette rommet,

og påklistra merkelappene “slubbert” og “latsabb”. Det private rommet er med andre ord både farlig og mentalt hemmende. Yngstesønnen har imidlertid ingen mulighet til å unnsnippe hjemmet. Han isolerer seg og han blir fysisk stengt inne på rommet av faren. Og fra vinduet på gutterommet ser han en manngard komme bærende på nabojentas døde kropp. Vinduet fungerer her ikke som noe bindeledd mellom den ytre og indre verden, snarere er det et fysisk stengsel som både beskytter mot og forhindrer kontakt med den offentlige verden. Karakteristisk nok blir jeg-karakteren tvunget ut av det private rommet med makt. Det skjer etter moras død, når faren begynner å drikke og barnevernet kommer på døra.

Det private rommet hos fosteforeldrene framstår som en sikrere base for jeg-karakteren, men heller ikke her får han dekket sitt behov for sosialt stimuli. Fosterforeldrenes yrkes- og fritidsinteresser er forbeholdt en voksensfære som jeg-karakteren ikke har tilgang til. Når fostermora blir gravid føler jeg-karakteren seg stadig mer tilsidesatt, og han søker ut i den offentlige verden.

Den offentlige verden i *Skråninga* er forbundet med ei lang rekke nederlag. Jeg-karakteren mobbes og får juling på skolen, og det samme gjentar seg på barnehjemmet. Møtet med de litt eldre, småkriminelle guttene innebærer et pusterom for jeg-karakteren. Han føler seg hjemme sammen med samfunnets utstøtte, men på sikt resulterer samværet med guttene bare i nok et fall nedover jeg-karakterens egen sosiale skråning.

Det er verdt å merke seg at jeg-karakteren skildrer åra i spesialfengsel som noen av de beste i livet sitt: «Det var trygt og godt å bu der .... Eg og den gamle musikk læraren spelte i lag kvar bidige kveld da eg budde i spesialfengslet» (2001, s. 165). I tillegg til å lære seg å spille piano får jeg-karakteren tatt opp flere skolefag. Fritatt for den ytre verdens forstyrrende påvirkning, fra vold og trakassering, blomstrer jeg-karakteren og får utløp for uante talenter. Kontrasten til livet i egen leilighet kunne ikke vært større.

På egen hånd ute i samfunnet får jeg-karakteren mer enn nok med sine egne problemer. De kroppslige symptomene på at noe er galt blir bare sterkere og sterkere, og det destruktive handlingsmønsteret viser seg når han gjør et forsøk på å gå på byen. På en restaurant blir han kalt for «ei åme» (2001, s. 248) av en berusa kvinne, og på bar like etterpå drikker han tett, blir nekta mer servering og fysisk kasta på dør. Utenfor ser han bartenderen plystre likeglad: «Eg vart rasande da eg såg det, og utan å tenke meg om bøygde eg meg ned og tok opp ein brustein. Eg slengte brusteinene rett gjennom barvinduet» (2001, s. 126). Hånen og den fysiske utestengelsen fra det offentlige rom vekker en sterk følelse av maktesløshet i jeg-karakteren. Han mister sjølkontrollen, og ender med å bli tvangsinnlagt på en psykiatrisk institusjon.

De perseptuelt tilgjengelige rommene i *Skråninga* skapes ofte av jeg-karakterens blikk. Blikket kan igjen knyttes til jeg-karakterens tilskuerrolle. Han er ofte mer en observatør til hendelser og handlinger enn en aktør. Synet er nært knytta til det fysiske rommet jeg-karakteren befinner seg i og særlig til faren. Synet plasserer far og sønn i samme rom, og vitner om farens viktige betydning i jeg-karakterens liv. Det visuelle antyder jeg-karakterens skrantne sjøbilde, hans avhengighet av andre karakterer og hans maktesløshet når han blir overlatt til seg sjøl. Blikkets funksjon er primært å skape en distanse mellom subjekt og verden, kropp og bevissthet. Jeg-karakteren ser seg sjøl fra utsida. Avskyen for egen kropp kan også sies å begrense hans visuelle persepsjon. Han orker ikke se på seg sjøl uten å bli kvalm: «Eg måtte alltid lukke auga mens eg såpa inn tærne. Av og til byrja eg tenke på klumpete og deformerte fingrar når eg såg tær» (2001, s. 62). Kroppen minner jeg-karakteren om død og forråtnelse, og han tvinges hele tida til å rette blikk og oppmerksomhet andre steder.

En viktigere, men ofte undervurdert persepsjonsform i forhold til det visuelle, er berøring. Punday forklarer hvorfor berøring er så viktig: «Certainly it is the case that we interact with our actual location more directly through touch and smell, and to some extent through hearing as well» (2003, s. 120). I *Skråninga* er det særlig fraværet av en kvalitativ berøring som er markant. Jeg-karakteren styres av en metafysikk – representert ved dualismen kropp-bevissthet – som resulterer i en tapsfølelse, en følelse av å stå utenfor både sin egen kropp og utenfor verden. Desto viktigere blir de øyeblikkene hvor jeg-karakteren opplever et positivt nærvær; i farens sterke armer, under sitt første og eneste samleie og når han dusjer. I få og kortvarige øyeblikk opplever jeg-karakteren en synestetisk sansning, hvor han ser, føler og lukter, og fortaper seg helt i situasjonen. En spesielt viktig nærværserfaring er den jeg-karakteren opplever når han dusjer: «Dusjen var ei prestehand over hovudet på meg. Dusjhovudet gav meg tilgiving for det eg hadde gjort» (2001, s. 203). Det skapes her en kortvarig og midlertidig balanse mellom kropp og bevissthet, uttrykt semantisk ved at dusjen er en prestehand som vasker kroppen fri for skam og skyld. Denne “renselsen” gir konnotasjoner til et religiøst ritual, nemlig bekjennelsen, som igjen kan sidestilles med jeg-personens skriveprosjekt. Øyeblikket av velvære er her ikke primært noe religiøst, men kan kalles for et øyeblikk av nærvær, det vil si et øyeblikk hvor jeg-personen føler seg som en del av verden.

Lengselen etter et kvalitativt nærvær kan som sagt sies å dominere narrasjonen i *Skråninga*, og den dominerer også hans persepsjoner. Han ser, bokstavelig talt, opp til sin far, og lengter etter hans aksept og tegn på kjærlighet. Etter hvert blir mangelen på et positivt

nærvær så prekær og kroppens smertesymptomer så sterke at han ikke engang kan tenke på kroppen uten ubehag: «Bakteriar sym myldrande omkring i menneskekroppen. Kroppen min bukta seg når eg tenkte på det. Eg bøygde meg fram og beit meg hardt over handbaken» (2001, s. 187).

I siste halvdel av *Skråninga* skaper jeg-karakteren seg stadig oftere sine egne imaginære rom. Nederlagene i det private og offentlige rom, smertesymptomene som gjør at han til slutt mister sjølkontrollen, medfører at jeg-karakteren skaper seg tilgang til et ekstra-privat rom. Dette imaginære rommet kommer først til syne i form av flere drømmer. En av disse refererer til drapet på nabojenta: «Eg hadde drømt om den rislande småfuglsongen igjen. Fuglekvisitteret kom sprutande gjennom den grønskjelvande bjørkeskogen. Småfuglane sat og freste oppe i dei lubne bjørketrea, og eg var gjennomblaut av sveitte da eg vakna» (2001, s. 143-144). Drømmen demonstrerer jeg-karakterens multisansende, synestetiske persepsjon. Lyden av fuglesang smelter sammen med visuelle bilder av bjørketrær – og av nabojenta som faller ned fra berghylla og i døden. Drømmen har en sterk effekt på jeg-karakteren, han får hjerteklapp og blir sittende og skrive i mange timer i et forsøk på å riste av seg det fysiske ubehaget.

Heller ikke drømmene kan altså sies å tilfredsstille jeg-karakterens behov for et positivt nærvær. Etter hvert blir lengselen så sterk at den munner ut i bilder som åpenbart er mer fantasi enn realitet. Fortelleren blir forfatter. Han dikter seg et alternativt og bedre liv, en gravid kone og situasjoner av ømhet og nærhet: «Eg sa at eg elska henne eg også. Eg hadde aldri vore så til stade i nokon augneblink før. Det kunne minne om å ha så vondt at ingenting anna enn smerta er viktig» (2001, s. 260-261). Møtet med kvinnen som jeg-karakteren hevder er sin kone resulterer i en sterk følelse av fysisk smerte. Jeg-karakteren er et øyeblikk intenst tilstede i situasjonen som han beskriver ved hjelp av en simile: «Det var akkurat som eg hadde ein raudglødande stein liggande nede i magen» (2001, s. 261). Intensiteten som skildres tilsvarer intensiteten i en nærværserfaring, men heller ikke denne gang er det et positivt nærvær jeg-karakteren erfarer. Vi aner også et sprik mellom fantasi og virkelighet som kan tolkes som en analogi til distansen jeg-karakteren opplever i forhold til kropp og bevissthet. Virkeligheten flyter over i fantasien og omvendt.

En lignende erfaring har jeg-karakteren når han etter å ha lett etter dama med leopardmønstra bukse, ringer på en dør og får se en kvinne i døråpninga: «Eg kjende ei varm glede bre seg gjennom kroppen da eg såg henne. Ho vart ståande og sjå på meg utan å seie noko. Ho såg nok at det var noko kjent med meg, for ho såg litt forfærd ut med det same» (2001, s. 205). Jeg-karakteren kjenner et kort øyeblikk en voldsom glede spre seg i kroppen

ved synet av kvinnen, men denne gleden blir kjapt brutt når mannen til kvinnen viser seg i døra, og jeg-karakteren tar beina fatt. Jeg-karakterens fysiske fornemmelser i disse øyeblikkene er reelle nok, likevel er det noe som skurrer i skildringa av disse møtene. Kvinnen jeg-karakteren møter i døra viser ingen tegn på gjenkjennelse, tvert imot reagerer hun med forferdelse når hun ser jeg-karakteren.

At det er noe som er galt blir mer og mer tydelig når jeg-karakteren beskriver en tilværelse med kone og barn i et stort hus og barn nummer to på vei. Mot slutten av romanen skildrer han at han kommer inn i et hus, og at en kvinne reagerer med skrekk når hun ser han. Jeg-karakteren tolker kvinnens redsel som om hun skal til å føde, og begynner å ta av henne klærne: «Ho gret og ba for seg mens eg knepte opp bukseknappene. Ho sa eg kunne ta alt eg ville i huset. Ho var så redd at ho snakka over seg no. Eg stakk enda ein finger inn i henne» (2001, s. 264). Det fiktive ved situasjonen understrekes ved at jeg-karakteren ikke finner telefonen når han vil ringe til sjukehuset, og seinere av at han blir pågrepet av politiet. At historiene er oppdikta bekreftes også på psykiatrisk avdeling når psykologen ber jeg-karakteren slutte å glo så på en av de ansatte: «Du da, sa psykologen. Du må da ikkje stire slik på folk, sa han. Nei da, sa eg. Og så har eg hørt at du går rundt og kallar Line her for kona di, sa psykologen» (2001, s. 270). Jeg-karakteren vedgår at han kaller Line for kona si, men sier han vet at hun egentlig ikke er det. Like etter skjer dette: «Eg såg bort på kona mi og smilte. Eg var så forferdeleg glad i kona mi» (2001, s. 270). Det blir klart at ekteskapet og kona som jeg-karakteren refererer til er fantasier. Narrativt uttrykkes dette ved at grensene mellom det virkelige og imaginære rommet viskes ut. Nederlagene i det private og offentlige skaper en bevegelse mot det imaginære, og grensene mellom disse rommene blir flytende i takt med jeg-karakterens sviktende realitetssans.

I tillegg til drømmene og fantasiene finnes det et tredje imaginært rom i *Skråninga*. Dette kommer til uttrykk gjennom ulike organiske metaforer som knytter faren og jeg-karakteren sammen. Mens han sitter på psykiatrisk avdeling skriver han for eksempel:

Eg skreiv at far min skulle etast av kloten snart. Far min skulle senkast ned i klotebuken, og huda hans skulle revne som tynnkjevla deig på ei fjøl. Etter kvart ville ribbeinsgrinda til far min gro opp frå det rotne kjøttet. Kanskje ribbeinsgrinda hans ville bli graven ut i ein ny steinalder også. Ribbeina hans kunne brukast som klokkespel i ein ny steinalder, og mine ribbein kunne gravast ut og setjast ved sida av (2001, s. 42).

Jeg-karakteren dikter seg her adgang til et skriftlig fantasirom. Ved hjelp av imaginasjonen gjør han denne språklige verden nærværende. Med Seel kan vi si at han skaper seg en lingvistisk adgang til verden, et språklig skapt imaginært nærvær (2005, s. 131).

Som følge av at jeg-karakterens aksjonsrom i det private og offentlige gradvis reduseres, skaper han seg sitt eget imaginære rom. Dette skyldes etter min mening ikke primært at han ikke har fysisk eller perseptuell tilgang til disse rommene, men at han ikke får dekket sitt behov for et kvalitativt nærvær. Derfor blir skrivinga og bildet av far og sønn forent som jord og knokler viktig. Skrivinga blir en siste utvei og mulighet for en direkte kontakt med verden, og resulterer i et imaginært nærvær. Eller som Gumbrecht sier i en tolkning av et Federico García Lorca-dikt: «only our death, only the moment in which we become pure matter (and nothing but matter), will truly fulfill our integration into the world of things» (2004, s. 117).

### **3.1.8 Ekstrem temporalitet i *Skråninga*. Tid, nærvær og narrasjon**

I tillegg til å være utprega kroppslige og romlige er nærværserfaringer også ekstremt temporale. Til slutt i analysen av *Skråninga* vil jeg derfor se på hvordan denne ekstreme temporaliteten kommer til uttrykk narrativt.

Tid og rom er nært forbundet i *Skråninga*. Rammefortellinga åpner med at jeg-karakteren sitter på en psykiatrisk institusjon og i tilnærma nåtid – «i går», «nettopp» eller for «ein halv time sidan» (2001, s. 88, 141, 245) – sier at han skal skrive om seg sjøl. Med Lothe kan vi si at det etableres et skille mellom et historie- og et diskursrom (1996, s. 63).

Diskursrommet er den personale fortellerens rom på den psykiatriske institusjonen, mens historierommet er rommet hvor de retrospektive handlingene og hendelsene finner sted. Det som knytter diskurs- og historierom, fortid og nåtid, sammen er primært fortellerens bevissthet. Fortelleren viser ingen distanse til de retrospektive handlingene som skildres, tvert imot synes det som om han blir revet med av det han forteller om, slik at grensene mellom ulike tidsplan og ulike rom blir uklar (Lothe, 1996, s. 47).

Jeg-karakterens bevissthetsdiskurs er en slags indre reise i egne minner. Disse fortelles hult til bulter, akronologisk, og utgjør til sammen en synopsis av jeg-karakterens sjølbibliografi. Fortellertempoet er vekslende, men generelt lengre enn historietida. Jeg-karakteren henger seg opp i flere brennemerkende minner istedenfor å forfølge noe overordna *plot*. Narrasjonen følger ingen kronologisk eller logisk linje, men er full av avsporinger og digresjoner. Det som knytter minnene sammen er primært det metonymiske og det kroppslige. Som jeg har vist kan vi med Todorov si at hendelsene i *Skråninga* er strukturert etter et romlig prinsipp. Dette understrekes ved at jeg-karakterens retrospektive fortelling er en indre reise som også romliggjør og mer eller mindre opphever opplevelsen av tid.



Den narrative strukturen er videre prega av gjentakelser. Vi får stadig høre at jeg-karakteren skriver, løper, dusjer, og vasker klær. Handlinger er mer statiske enn dynamiske, og de gjentas ofte med bare mindre variasjoner. Med Lothe kan vi si at *Skråninga* er en repetitiv fortelling hvor ord, gester, reaksjoner og handlinger gjentas om og om igjen (1996, s. 77). Repetisjonene understreker jeg-fortelleren som karakter, og gjør at hendelser framstår som analoge. Et resultat er at fortellertida virker lang i forhold til det fortalte. Det skjer liten eller ingen utvikling. Tematisk viser disse repetisjonene til jeg-karakterens fastlåste tanke- og handlingsmønster.

Minnene i *Skråninga* refererer ofte til det nære, men ambivalente forholdet mellom jeg-karakteren og faren. Nærheten mellom far og sønn understrekes i romanens første del, hvor den autorale fortellerens perspektiv faller sammen med farens. Bruddet med faren fører heller ikke til noen løsrivelse fra fortida, snarere synes jeg-karakteren bare at han ligner mer og mer på faren. Jeg-karakterens forsøk på å skape seg et nytt liv resulterer paradoksalt nok i at de mentale og fysiske båndene mellom far og sønn blir sterkere.

Gjentakelsene av minner i romanen skaper et slags tidløst rom hvor nåtidige og fortidige erfaringer smelter sammen. Særlig kommer dette til uttrykk gjennom jeg-karakterens mange umiddelbare kroppserfaringer. Jeg-karakteren preges både som barn og voksen av en veldig uro og rastløshet. Ubevisste kroppserfaringer omskrives i bilder: «Eg tok til å bli svært nervøs no. Insektbeina tok til å krafse inni meg, og eg pusta mykje fortare enn vanleg» (2001, s. 67). Disse metaforiske bildene gjentas som omkvad i romanen, og refererer til jeg-karakterens opplevelse av angst og nervøsitet – og splittelsen mellom kropp og bevissthet. Omkvadene er videre nært forbundet med to spesifikke episoder som skildres flere ganger i historien, med mindre endringer fra gang til gang: jeg-karakterens spionasje på foreldrene i *skråninga* og drapet på naboenta. Jeg-karakteren sier ofte: «Eg låg i den blaute lyngen og spionerte på far min» (2001, s. 43). Eller han assosierer fuglesang, bjørketrær og øyne med episoden hvor han dytter naboenta utfor berghylla i skogen. De to traumatiske barndoms-erfaringene preger jeg-karakteren bevisst og ubevisst, og fører til at minner fra ulike tidsplan forbindes romlig og temporalt. Gjentakelsene demonstrerer de vidtrekkende konsekvensene av enkelthendelser, som i dette tilfellet er årsaken til jeg-karakterens destruktive tanke- og handlingsmønster og som resulterer i at han ender opp på en psykiatrisk institusjon. Episodene kan derfor sies å ha en tematisk og strukturerende funksjon, og de er med på å drive historien i romanen framover mot et klimaks.

De metaforiske omkvadene viser også til det ubehagelige og smertefulle kroppslige nærværet i jeg-karakterens liv. Han gripes ofte av en plutselig og sterk følelse av smertefull

fysisk tilstedeværelse, som for eksempel når han sitter nede i havna og får øye på en seilbåt ute på havet:

Seglet var ein kvit haifinne, og eg såg plutsleg for meg haiar som reiv og sleit i kroppen min. Eg var så liten og lett for haiane, og frå land måtte det sjå ut som det var ei utstillingsdokka dei herja og leika med. Eg vart plutsleg iskald over heile kroppen. Kanskje eg er i ferd med å bli sinnssjuk, tenkte eg. Tilfeldige ting dreiv og trekte til seg tankane mine, og eg greidde aldri å konsentrere meg lenge om gongen (2001, s. 216-217).

Verken jeg-karakterens fysiske eller perseptuelle rom fører til noen kvalitativ livsforbedring. Det imaginære rommet får dermed en stor betydning i narrasjonen. Med Seel kan vi si at virkelige og imaginære objekter smelter sammen; minner og sanseerfaringer fra barndommen blandes med nåtidig persepsjon og imaginasjon og skaper en ubehagelig *inn-i-verden*-erfaring (2005, s. 74). Som vi ser i denne episoden fører imidlertid heller ikke imaginasjonen til noe annet enn en sterk, plutselig og ubehagelig følelse av kulde.

Den repetitive narrative strukturen har også et annet aspekt, den fører til et fokus på det hendelsesaktige ved jeg-karakterens liv. Kjennetegnet ved nærværserfaringer er nettopp at de oppstår plutselig som en hendelse, og at de utvikler seg som en prosess som kjennetegnes ved en spenning mellom menings- og nærværseffekter. Jeg-karakterens nærværserfaringer viser seg i disse repetitive øyeblikkene, og danner etter min mening et narrativt mønster i romanen. Nærværserfaringene er ekstremt temporale, de utfolder seg som hendelser som har en sterk fysisk og psykisk effekt på jeg-karakteren. Jeg-karakteren opplever en kvalitativ tilstedeværelse og en følelse av ro, særlig sammen med sin far, men oftere en sterk følelse av uro og fysisk ubehag. Gumbrecht skildrer dette dobbeltsidige ved nærvær i et bilde av en perfekt dag:

A perfect day ... may well appear perfect ... because it was filled, the way a lake is progressively filled by the movement of a wave, by that one, and in itself short, moment of intense joy that hit me, *including my body*, at some point – but the perfect day can, of course, also be made of that one moment of intense sadness, of a black sadness that sinks into my organs (2004, s. 135-136).

Nærværserfaringer har en sterk virkning og er noe vi ofte lengter etter og ser tilbake på med nostalgi. Nærværserfaringene virker også sterkt på jeg-karakteren i *Skråninga*, og viser seg indirekte i form av persepsjoner (minner inkludert), fornemmelser, tanker og handlinger. Særlig de kroppslige fornemmelsene er viktige i denne sammenhengen. Jeg-karakterens umiddelbare erfaringer vekker ofte et raseri eller en sentimentalitet. Kroppsligheten kan altså sies å virke styrende for minnestrukturen i romanen, og dermed for hvordan jeg-karakteren

forteller sin historie. Den narrative strukturen bestemmes med andre ord ikke av fortellerens bevisste tankeprosess, men av behovet for positive nærværserfaringer.

Nærvær er ekstremt temporale erfaringer. Narrativt gir denne ekstreme temporaliteten seg utslag i ei rekke deskriptive pauser (Lothe, 1996, s. 70). Jeg-karakterens nærværserfaringer markeres ofte med adverbet “plutseleg”, og følges av en beskrivelse av en kroppslig fornemmelse av ro, glede, kvalme eller smerte: «Plutseleg fekk eg auge på knea mine. ... Knea var ekle utvekstar som bogna fram under huda, og eg kjende kvalmen komme esande opp igjennom halsen på meg» (2001, s. 135). Nærværet markeres altså både romlig og temporalt.

Narrasjonen i *Skråninga* er overveiende etterstilt, med ei rekke analepser i form av minner (Lothe, 1996, s. 67). Hyppige sceneskifter og repetisjoner bidrar til å bremse fortellertempoet. Handling utsettes stadig, og er med på å skape et ubehag hos leseren. Dette gjør narrasjonen utprega romlig, men skaper også en narrativ tidløshet. Et minne settes stadig i forbindelse med et nytt minne, ses fra stadig nye synsvinkler og i nye sammenhenger. Som leser får jeg en følelse av å være i konstant bevegelse fram og tilbake i tid. Det skapes en temporal sirkularitet å la sirkulariteten som preger forholdet kropp-bevissthet og kropp-narrasjon.

Denne sirkulariteten fører naturlig nok ikke til noen avklaring. De mange analepsene griper inn i jeg-karakterens virkelighetsforståelse og truer med å bryte ned strukturen i hans sjølbiografiske fortelling – og dermed også hans identitet. Jeg-karakteren forblir fastlåst i et destruktivt handlingsmønster, og det er karakteristisk nok i et vakkert imaginært bilde av kroppens organiske tilknytning til verden han finner størst ro: «Ribbeina mine kunne gravast ut og brukast som klokkespel i ein ny steinalder» (2001, s. 126-127). Dette er for hovedpersonen den beste trøsten eller tilgivelsen som er å finne i en gudløs verden: «Eg trur verken på Gud eller evig liv. Eg trur ikkje ein kan bli noko finare enn eit instrument etter at ein er død» (2001, s. 269). Slutten signaliserer på den måten en ny begynnelse: «Far min blir til jord snart no. Far min skal vere sjøelve våren snart, og eg kjenner eg blir rolegare når eg tenker på det. Eg skal også bli våren ein gong. Ein gong skal eg og far min vere våren i lag» (2001, s. 272). Først etter døden kan far og sønn forenes fysisk, bli en del av verden, bli til jord som kan skape ny vår eller smelte sammen i en knokkelklang som andre kan fortape seg i.

## 3.2 Trudes Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør*

### 3.2.1 Trude Marstein – en forfatterbiografi

Trude Marstein (født 1973) er kjent i norsk offentlighet både som en uredde litteraturkritiker og en kritikerrost forfatter. Hun debuterte i 1998 med prosatekstsamlingen *sterk sult, plutselig kvalme* som hun fikk Tarjei Vesaas' debutantpris for. Siden da har hun skrevet ytterligere tre romaner, høstens *Gjøre godt* inkludert, i tillegg til en barnebok og en essaysamling

*sterk sult, plutselig kvalme*, romanen *Elin og Hans* (2002) og *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) omhandler alle forholdet mellom to mennesker – hun og han, mann og kone og mor og datter – og kan sies å være hverdagslige i den betydning at handlinga er redusert til et minimum, og at det er trivialitetene og detaljene i hverdagslivet som skildres. Gjennom karakterenes bevissthet undersøker Marstein det trivielle i det spesielle og det spesielle i det trivielle.

På omslaget til *Plutselig høre noen åpne en dør* finner vi en tegning av skruer, beslag og stifter som gir assosiasjoner til møbelkjedenes gjør-det-sjøl-brosjyrer. Tegninga illustrerer noe av det som kjennetegner forfatterskapet: Marsteins detaljrike, kliniske stil har blitt kalt “Ikea-realisme” – og ikke helt uten grunn. Personene hun skildrer uttrykker ofte en mangel på helhet eller sammenheng i livet, men de mangler også ofte verktøyet som skal til for å endre situasjonen. De er henvist til å skape sine egne, høyst private og særegne “livsmanualer” i et modernistisk samfunn hvor hver og en er sin egen autoritet.

Marstein ble i 2004 kåret til en av Norges ti beste forfattere av Norsk litteraturfestival og Morgenbladet, og Dagbladet kåret i sommer *Plutselig høre noen åpne en dør* til en av de 25 beste norske skjønnlitterære bøkene de siste 25 åra.

### 3.2.2 Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* – et handlingssammendrag

Det er vanskelig å gjengi handlinga i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Årsaken er først og fremst at dette er en tankeroman. Fortellinga siles gjennom bevisstheten til den navnløse hovedpersonen, og det som skjer av handling fører i liten grad til noen utvikling. Ellen Johnsen peker i sin hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap *Plutselig, virkelig: om språk, erkjennelse og identitetsproblematikk i to nyere, norske romaner* (2004) på romanens private preg, og at alt som skildres er hovedpersonens opplevelser:

Historien er fortalt i presens og fremstår som usammenhengende eller halvtente tanker med svært privat tilsnitt. Slik får man inntrykk av ikke egentlig å lese en historie, men snarere å få innsikt i en persons opplevelse av seg selv og sitt eget liv i en viss periode (2004, s. 10).

Hovedpersonen forteller i jeg-form om noen høst- og vintermåned i livet sitt. Hun er i innspurten av arbeidet med en hovedoppgave, og fordi hun er aleinemor til fire år gamle Sara, får dagene et strengt strukturert og monotont preg. Jeg-karakteren overvåker sine handlinger og tanker, hun tar avstand fra konservativt tankegods og framstår som en slags pietistisk postmodernist, en forkjemper for originalitet og individualisme. Hun føler seg avstumpet og distansert i forhold til andre mennesker, og blir indignert når andre opptrer klisjeaktig. Redselen for det konvensjonelle gir seg utslag i nesten sykkelig kliniske, nøytrale og detaljrike observasjoner – av fortelleren sjøl og av personer i hennes omgangskrets. Hun kjennetegnes av en årvåken bevissthet om språkbruk og atferdpsykologi; hun er svært oppmerksom på klisjeenes utvanning av språket og hun evaluerer kontinuerlig egne og andres handlinger, ser andre og seg sjøl nærmest i et utvendig perspektiv. Når hun tenker, markerer hun alt som lukter av klisjeer med gåseøyne eller kursivering. Hun resonnerer eksempelvis på følgende måte: «Jeg må «vise meg som et voksent menneske», tenker jeg, med evne til å «danne varige forbindelser», «ta ansvar», «planlegge livet», «endelig binde meg»» (2000, s. 142). Slik blir jeg-karakteren mer observatør enn deltaker i sitt eget liv. Dette skaper en ironisk undertone i teksten. Jeg-karakteren vil være original og spesiell, men er ikke bevisst at hun samtidig spiller opp til rollen som den typiske 90-tallsironikeren eller -individualisten.

Naturlig nok klarer ikke jeg-karakteren å leve opp til sine strenge idealer: å være mønsterstudent og perfekt mor. Hun prøver å prente inn i Sara at det finnes klare spilleregler, men bryter av og til sammen, opptrer inkonsekvent og voldsomt, og forsøker etterpå å bøte på sin dårlige samvittighet. Et eksempel er en episode hvor hun tvinger Sara til å spise fisk, og datteren kaster opp. Jeg-fortelleren begynner først å le, så blir hun skremt over seg sjøl, før hun ender med å tilby Sara iskrem.

Hun makter heller ikke å “binde seg” til noen av mennene hun omgås med i løpet av historien. Forholdene rekker knapt å utvikle seg før jeg-fortelleren trekker seg unna. Den eneste personen hun er tvunget til å forholde seg til på permanent basis, nemlig datteren, blir dermed den eneste som får se jeg-karakterens andre side – se henne når hun gir slipp på sin sjølsensur og -kontroll. På godt og vondt blir Sara det eneste faste holdepunktet i jeg-karakterens liv.

### **3.2.3 Kropp og bevissthet i *Plutselig høre noen åpne en dør***

For å kunne avgjøre hvilken narrativ funksjon nærværserfaringer kan ha, må vi begynne med å se på hvordan kroppen blir en narrativ målbar størrelse. I denne analysen starter jeg derfor med å se på forholdet mellom kropp og fortellerteknikk i Marsteins roman.

*Plutselig høre noen åpne en dør* er en presens-roman med en personal, manifest forteller. Med Cohn kan vi si at romanen har to trekk som er typiske for moderne litteratur, nemlig at fortellerens stemme er nesten viska ut og at det primært er bevisstheten som skildres (1978, s. v). Slik beskriver for eksempel jeg-fortelleren en kveld hun sitter og skriver på hovedoppgaven:

Jeg streker under fireogenhalf linje med blyant, setter et kryss i margen, orker ikke tenke videre på det nå. En bilalarm uler. Jeg reiser meg, går inn på kjøkkenet, ser ut av vinduet, det er ingen mennesker nede på gata. Det er lørdag kveld, jeg burde hatt noe godt å spise (2000, s. 35-36).

Jeg-karakteren skildrer hver eneste lille handling hun gjør i en slags ekstrem presens hvor handling og erfaring synkroniseres (Cohn, 1978, s. 191). Tanker veksler med beskripsjoner, det indre med det ytre. Handling og tanke skilles ikke syntaktisk fra hverandre annet enn ved kommaer. Med Cohn kan vi si at fortellerteknikken ligger tett opptil den autonome indre-monologen, hvor det er en karakters *unrolling thought* som styrer narrasjonen (1978, s. 175). Vi får tilgang til jeg-karakterens umiddelbare tanker og sanseinntrykk, til hennes bevissthets-diskurs. Denne teknikken er imidlertid ikke konsekvent gjennomført. Fortelleren skildrer hele tida hva hun ser og gjør, refererer eksplisitt til at hun tenker, benevner andre ved navn og siterer dialoger. Det nesten totale fraværet av affekt i språket er spesielt signifikant. Som vi skal se seinere i analysen står den språklige nøytraliteten i strid med jeg-karakterens kroppserfaringer. Narrasjonen speiler etter min mening denne ambivalensen i vekslinga mellom fortalt og autonom indremonolog.

Før jeg går nærmere inn på hva slags betydning dette får for narrasjonen i Marsteins roman, vil jeg ut fra Pundays narrative analysemetode se på hvordan kropp og kroppslighet blir målbare størrelser i romanen. Med Punday kan vi si at kropper skiller seg fra andre objekter i narrasjoner ved at de 1) handler og reagerer og at de fungerer som 2) et sentrum for bevisstheten. Hos Marstein skjer dette på flere måter. For eksempel tematiseres forholdet bevissthet-kropp indirekte i forbindelse med jeg-karakterens morsrolle:

Jeg skulle ønske jeg kunne være mer bevisst på morsrollen, jeg har ikke kapasitet til å tenke igjennom hver replikk, hver handling på forhånd, og flere ganger om dagen handler jeg spontant på måter som ikke er gunstig for Saras oppdragelse, fordi jeg ikke har oversikt til i stor nok grad å beherske det jeg sier og gjør (2000, s. 71-72).

Jeg-karakteren assosierer gode handlinger med det som er gjennomtenkt, som gir mening, som er bevisst, dannet og kultivert. Hele identiteten hennes er knytta til dette, og selv et kan, som Giddens sier, ses på som et refleksivt prosjekt: «The reflexivity of modernity extends into

the core of the self. Put in another way, in the context of a post-traditional order, the self becomes a *reflexive project*» (1991, s. 32). Datteren Saras handlinger framstår derfor ofte som skremmende og primitive for jeg-karakteren. Sara blir et bilde på den uregjerlige, uforståelige naturen, mens mora representerer kulturen. Kroppen kan tolkes som noe jeg-karakteren anser som et plagsomt vedheng til bevisstheten, og det kroppslige knyttes til spontane, ukontrollerte handlinger som hun ikke vil vedkjenne seg. Likevel kan hun ikke kontrollere kroppen fullt ut, bare være et bevisst vesen. Uansett hvor sterk sjølkontroll hun utøver, makter hun ikke tøyse naturen i seg sjøl. I og med at datteren er den eneste jeg-karakteren *må* forholde seg til, er det som oftest Sara hun opptrer naturlig overfor:

Jeg skraper ruen av Saras kne og jeg har sagt til henne at hun ikke skal røre den, at såret skal få gro i fred, hvis ikke blir det arr, sa jeg. Jeg kunne ikke la være, hun piper til, det blør litt, sårkanten er pløsete og gul. *Gjorde du det?* sier hun vantro. Jeg smiler, det dirrer i den ene munnviken. Nå blir det arr! sier hun. Nei da, sier jeg fort, skorpa var moden nå, dette *vet jeg* (2000, s. 9).

Jeg-karakteren bryter her et av sine prinsipper, og kommer bokstavelig talt under huden på datteren. Hun vet at det hun gjør er galt, men fryder seg samtidig så det «dirrer i den ene munnviken ...». Ved å trosse sitt eget forbud mot å opptre naturlig opplever hun en slags indre jubel i form av en fysisk fornemmelse. Det oppstår en tydelig ambivalens mellom det bevisste og kroppslige, det kultiverte og det naturlige. Det er i dette spenningsfeltet jeg-karakterens inkonsekvente handlinger oppstår. Den siterte hendelsen er et moderat eksempel. Andre steder i romanen har disse handlingene et mer eksplisitt sadistisk tilsnitt og kan i noen tilfeller beskrives som overgrep. Til sammen danner disse handlingene et mønster i narrasjonen, og viser jeg-karakterens dragning mot det naturlige og spontane:

Jeg vil lære Sara å være naturlig, tenker jeg, lære henne ikke å spille, å være seg selv, men Sara har ikke godt av å se sin egen mor naturlig. Jeg burde egentlig alltid spille roller for Sara, fordi det å være naturlig vil for meg si det samme som å være ukontrollert og temperamentssvingende, og et barn har ikke godt av å se sin mor så ustabil og stadig vekslende mellom irritasjon og munterhet (2000, s. 11).

Jeg-karakteren forbinder her eksplisitt det naturlige med negative og destruktive krefter. En psykoanalytisk tolkning ville ganske sikkert kunne åpne for interessante innsikter. Innenfor denne oppgavens rammer vil jeg imidlertid fokusere på hvordan kropps- og nærværserfaringer får betydning for det narrative handlings- og kunnskapssystemet i Marsteins roman. I den sammenheng er kultur/natur-problematikken viktig.

For jeg-karakteren er naturen primært noe som hindrer henne i å opptre produktivt. Hun kan for eksempel ergre seg over sine fysiologiske behov når hun sitter og arbeider med

hovedoppgaven: «Det er slik med *sult*, det er noe udelikat og uverdigg ved de biologiske fysiske behovene i motsetning til de kulturelle, som alkohol, kaffe og røyk» (2000, s. 51). Å være kultivert betyr altså å kunne velge, i motsetning til det naturlige som innebærer tvang. Kroppen framstilles dermed som noe negativt, den er den materielle basen for de biologiske behovene som begrenser valgmuligheter og graden av sjølkontroll.

Kroppen forbindes likevel ikke entydig med negative verdier i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Jeg-karakteren kan sies å undertrykke sine biologiske behov, men hun har også en åpenbar lengsel etter og behov for å kunne være naturlig. Dette uttrykker hun også eksplisitt:

Jeg vil være naturlig heller enn adekvat, men må likevel tenke mer på å være adekvat enn på å være naturlig fordi jeg er av en slik natur at jeg i de situasjonene det er lettest for meg å være naturlig ikke kan være naturlig; nettopp når jeg er sammen med datteren min (2000, s. 138).

Den mentale diskursen her er sterkt resonnerende og uaffektert, og etablerer et kunnskaps-system som ligger tett opp til det Gumbrecht kaller meningsdominert: «it is an implication of the mind being their dominant self-reference that humans conceive of themselves as eccentric in relation to the world ...» (2004, s. 80). Jeg-karakteren refererer til et jeg som tilsvarer bevisstheten, og hun setter opp mål og regler for hvordan hun skal oppføre seg. Hennes kroppskontroll kan ifølge Giddens ses som et beskyttelsesvern som fører til en splittelse mellom oppførsel og sjølbilde: «A person feels he is continually acting out most or all routines, rather than following them for valid reasons. ... such a situation characteristically leads to an 'unembodied' self» (1991, s. 58-59). Samtidig er jeg-karakteren bevisst at hun spiller en inautentisk rolle, og uttrykker en lengsel etter et mer nærværende, mer direkte forhold til verden.<sup>14</sup> Denne ambivalensen mellom kropp og bevissthet uttrykkes narrativt ved at tanker og strengt kontrollerte handlinger veksler med kroppslige motreaksjoner og inkonsekvente handlinger, og syntaktisk ved at tanke og handling ikke skilles fra hverandre.

Sara fungerer som jeg-karakterens bindeledd mellom kulturen og det naturlige. Sara er på en og samme tid jeg-karakterens konkrete *link* til naturen og den som gjør at hun føler seg tvunget til å spille en rolle:

Plutselig gjenkaller jeg lukta og lydene fra Sara som spedbarn, det dunete håret på hodet hennes, de myke våte leppene mot halsen min, ørsmå stønn eller grynt, hodet hennes vippt på den spinkle nakken. Hun luktet så vidunderlig godt, selv melken hun gulpet opp, og den gule avføringen; som frisk rømme. Alt kom fra meg. Helt til Sara var seks måneder gammel var hun et produkt av kroppen min, jeg spiste frukt og grønnsaker og fisk og rørte ikke alkohol og røyk, jeg var fullkomment mor (2000, s. 14).

<sup>14</sup> Se også Dag Solstads artikkel "Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz", *Vinduet* 3/1968, eller [www.vinduet.no/tekst.asp?id=46](http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=46).



Dette er hva vi med Seel kan kalle et estetisk minne (2005, s. 75). Jeg-karakteren gjør sanselig nærværende noe som har skjedd, minnes noe i sin framtoning. Mor og datter framstilles her nesten som et symbiotisk vesen. Sara klenger og kysser og grynter og stønner, og er et direkte biologisk produkt av mora. Det er en tett fysisk kontakt mellom mor og barn, og mora forsterker denne kontakten ved å avstå fra kulturelle nytelser som alkohol og sigaretter. I den sterkt rasjonelle diskursen framstår minnet som et uttrykk for det vi med Gumbrecht kan kalle en nostalgisk lengsel etter estetisk erfaring. Den intense, direkte kontakten mellom mor og datter og det synestetisk sansende i den erindrede situasjonen er kjennetegn på nærvær, og noe vi ifølge Gumbrecht alltid minnes med «a feeling of loss or of nostalgia ...» (2004, s. 99). I og med Saras biologiske og psykologiske utvikling svekkes koblinga mellom mor og datter. Likevel preges samspillet dem imellom ofte av en sterk fysisk nærhet. Jeg-karakteren kysser, klapper, klemmer og knuger datteren, og sammen leker de ofte ordløse, fysiske leker. Delvis kan denne mor/datter-omsorgen sies å være automatisert, men den kan også fungere som en kvalitativ og direkte kontakt dem imellom. Jeg-karakteren beundrer Saras spontanitet og dras mellom å ville dyrke og temme naturligheten hos datteren.

Ambivalensen i jeg-karakterens tanke- og handlingsmønster og lengselen etter en mer kroppslig og naturlig væremåte blir mer tydelig og eksplisitt i romanens siste halvdel. Etter å ha forført ekssamboeren og Saras pappa, Henning, tenker hun for eksempel:

Jeg skulle ønske jeg kunne miste kontrollen, bli tatt hånd om som en gal eller et barn, men jeg vet ikke hvorfor jeg skulle ha lyst til å miste kontrollen, jeg har lyst til å skrike høyt, til noe skjer, men jeg vet ikke hva som vil skje, og hva som skal avløse det skriket, jeg vil måtte regissere det òg (2000, s. 215).

Jeg-karakteren har gjort det slutt med Henning fordi det ikke lenger var noe spenning mellom dem, men føler samtidig en sterk ømhet for og nærhet til han. Det er likevel først når Henning får en ny kjæreste at hun for alvor – både bevisst og ubevisst – erkjenner hvor mye han betyr for henne. I lys av dette blir episoden med Henning signifikant. Forførelsen og den seksuelle akten blir en naturlig reaksjon på jeg-karakterens bevisste, kontrollerte handlingsmønster, demonstrerer splittelsen kropp-bevissthet og vekker en sterk lengsel i jeg-karakteren. Hun vil bli «gal eller et barn ...» og «skrike høyt ...». Den kroppslige handlinga påvirker den refleksive diskursen og skaper et brudd i narrasjonen.

Handlings- og kunnskapssystemet i *Plutselig høre noen åpne en dør* er sterkt knytta til konflikten bevissthet-kropp og natur-kultur, og kan leses som en analogi til spenninga mellom mening og nærvær. Jeg-karakteren dras mellom en sterk lengsel etter å være naturlig samtidig som det å miste kontrollen er det hun er mest redd for. I en sterkt mental og bevisst diskurs

blir kroppen og kroppserfaringene til jeg-karakteren korrigerende og til dels styrende for hennes handlinger. Kroppens reaksjoner gjør opp for og skaper balanse i misforholdet mellom kropp og bevissthet, det kultiverte og det naturlige. Kroppen blir dermed narrativt målbar som det ukontrollerbare og ubevisste, det som jeg-karakteren ikke bevisst kan kontrollere. Narrativt uttrykkes dette ved at jeg-karakterens diskurs blir mer emotiv og autonom indremonologisk jo mer hun mister kontrollen.

### **3.2.4 Kroppstyper i *Plutselig høre noen åpne en dør***

Så langt har jeg sett på hvordan jeg-karakterens kropp blir en narrativ målbar størrelse i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Jeg vil nå fokusere på hvordan jeg-karakterens kropp plasseres i forhold til andre kroppar i romanen. Ifølge Punday sorterer alle narrasjoner kroppar, og måten dette gjøres på skaper tematiske, symbolske og psykologiske mønstre eller kontraster som igjen er med på å forme narrasjonens struktur (2003, s. 64). Måten kroppar sorteres på danner grunnlag for interaksjonen karakterene imellom, og vil også si noe om i hvilke sammenhenger jeg-karakteren opplever nærvær. Jeg vil understreke at kroppstypebegrepet jeg bruker er både abstrakt og konkret, og refererer både til kroppslighet og til verdier og egenskaper hos karakterene.

*Plutselig høre noen åpne en dør* er primært en bevissthetsdiskurs. Det innebærer at innsikten vi får i andre karakterer og deres motiver og handlinger er begrensa og subjektivt farga. Det er derfor naturlig at jeg-karakteren er sterkere individualisert og får et sterkere kroppslig preg enn de andre karakterene. Bortsett fra jeg-karakteren er det i første rekke datteren Sara som framstår som en fysisk karakter. I forhold til mora kan vi plassere henne som barn, liten og naturlig. Hun har ingen myndighet og er avhengig av å innordne seg moras liv og regler. Som fireåring ser vi også at hun begynner å teste ut grenser i forhold til mora og i forhold til de andre barna i barnehagen. Jeg-karakteren ignorerer konsekvent en del av Saras forsøk på å få oppmerksomhet, men hun projiserer også mye av sine egne egenskaper over på datteren. Frustrasjonen hun opplever når Sara ikke reagerer adekvat er illustrerende: «Så dumme unger er som ikke forstår, tenker jeg i affekt, så uferdige, så ufullstendige. Voksne skal måtte forstå unger i hjel uten at det minste krav til relevante signaler stilles til ungen» (2000, s. 211). Jeg-karakteren forutsetter at Sara befinner seg på samme kognitive nivå som seg sjøl, og viser ingen forståelse for Saras mer spontane kroppslige reaksjoner. Jeg-karakterens bevissthetsdiskurs skaper en distanse i forhold til Sara. Kanskje aner vi likevel en sjalusi i jeg-karakterens reaksjon: hun kjenner en irritasjon, en affekt, som kan tilskrives driften etter og behovet for å kunne opptre mer naturlig.

Fornemmelsene av ubehag og motstand og bevisstheten om egen og andres psykologiske atferd preger jeg-karakterens relasjoner til de andre romankarakterene. Jeg-karakteren irriterer seg over oppførsel og karaktertrekk hun ikke liker eller ikke ville tolerert hos seg sjøl. Hos venninna Tonje er det særlig bruken av klisjeer hun reagerer på:

Jeg tenker at det er så mye lettere for Tonje enn for meg å «sette ord på følelser», å «snakke om ting», når hun har et så uanstrengt forhold til det sentimentale og hele spekteret av klisjeer tilgjengelig. Jeg vil ikke ha noen innunder huden min, sier jeg og bruker Tonjes klisje (2000, s. 21).

Jeg-karakteren viser en tro på ordenes opprinnelige betydning og en idé om språklig forfall som truer kommunikasjonen. Tonjes nærhet til klisjeene vekker en tydelig avsky hos henne, og skaper en uoverstigelig barriere mellom dem. Disse antipatiene kan imidlertid også ses i et annet lys. Tonje lever i motsetning til jeg-karakteren i et veletablert parforhold, og har nylig blitt fridd til. Som type er Tonje vellykka og hun gir direkte uttrykk for glede; hun fryder seg over det kommende giftemålet. Jeg-karakterens antipatier kan derfor tolkes som sjalusi.

Et lignende vennskapsforhold har jeg-karakteren til ekskollegaen Mikkkel, men her er antipatiene enda mer uttalte. Hun reagerer sterkt på Mikkels overflatiske bruk av ord som «tragisk», «grotesk» og «asosial» (2000, s. 48-49), og legger ut om ordenes leksikalske betydning. Og på grunn av dette får ikke jeg-karakteren tak i innholdet i Mikkels fortellinger. Som i forholdet til Tonje kan jeg-karakterens antipatier forklares ut fra Mikkkel som kroppstype. Mikkkel er ufaglært, jobber på et pleiehjem og har ingen umiddelbare framtidsplaner. Han står lavere på rangstigen intellektuelt og utdanningsmessig, og hun betegner vennskapet de har hatt i et nedlatende ordelag: «vi var liksom kamerater» (2000, s. 29). Verken Mikkkel eller Tonje opplever at det eksisterer noen avstand mellom språk og virkelighet, tegn og referanse. For dem er klisjeene ekte og virkelige. I jeg-karakterens bevissthetsdiskurs framstilles derfor Tonje og Mikkkel som litt grunne, naive karakterer. Men jeg-karakterens antipatier kan også tolkes som et ubehag over ikke sjøl å være i kontakt med virkeligheten, og hennes språkbevissthet det som gjør at hun hele tida føler avstand i forhold til andre.

Heller ikke i interaksjon med familien opplever jeg-karakteren noen form for nærhet. Et julebesøk hjemme hos mora etterlater henne helt upåvirket: «Det er helt ubrukelig, verdiløst, jeg kan ikke si til meg selv, dette må du *huske*, det der må du *ta vare på*, det er *ingenting*; noe å komme gjennom bare» (2000, s. 176). Forholdet mellom mor og datter framstår som en kamp. Jeg-karakteren synes fastlåst i en datterrolle hvor hun hele tida må forsvare sin livsstil og sin oppdragergjerning. For eksempel kjekler de om hvorvidt Saras

genser er av ekte ull eller ikke, og jeg-karakteren forsøker hele tida å demonstrere sin uavhengighet og dyktighet. Hun tester også ut grenser når hun for første gang åpent sier at hun røyker. Ubalansen i forholdet skinner tydelig gjennom under en telefonsamtale når Sara blir syk:

Hei, er det deg, sier hun. Ja, sier jeg, Sara er syk, jeg bare lurte på, det er ikke farlig for et barn å ha førti komma fem i feber? Er hun syk? sier mamma, neida, det er ikke farlig, har du gitt henne febernedssettende? Ja, sier jeg, tempen har gått ned litt, men hun puster så fort og svetter så mye. Ja, men det er bra, sier mamma, da svetter hun ut feberen, kle av henne litt og gi henne mye å drikke. Jeg svelger, klyper meg selv i låret. Hun sover, sier jeg. La henne sove, sier mamma, det er trygghet i stemmen hennes. Jeg begynner å gråte, kan ikke snakke, mamma sier navnet mitt, jeg piper, nei men hva er det? sier hun, jeg gråter, jeg sier at jeg ikke vet hva det er. Pust med magen, sier mamma, så strengt, så ømt, jeg gjør som hun sier (2000, s. 93).

Forholdet mellom jeg-karakter og mor kan leses som et speilbilde av forholdet mellom jeg-karakter og Sara. I begge tilfeller eksisterer det sterke bånd mellom mor og datter, men det er ikke som i et vennskap resultatet av gjensidig respekt og tillit. Begge spiller bevisst og ubevisst opp til tillærte roller, og mora er til sjunde og sist alltid en autoritet i forhold til datteren.

Redselen for ikke å leve opp til moras forventninger kan ses i jeg-karakterens streben etter sjøl å være en perfekt mor. Når hun ikke makter å leve opp til morsrollen, er det ikke bare et nederlag for henne sjøl, men også overfor mora. Jeg mener det er ut fra dette perspektivet man bør lese assosiasjonene jeg-karakteren får når hun ser Sara sitte på moras fang: «Sara ser så nesten klemt i hjel ut der i mammas digre fang. ... jeg tenker at hun klemmes så hardt at øynene presses ut av hodet» (2000, s. 171). Assosiasjonene kan vise tilbake til negative kroppserfaringer fra jeg-karakterens barndom. Disse projiseres over på jeg-karakterens relasjon til Sara, og refererer konkret til frykten for det naturlige og kroppslige: jeg-karakteren frykter at avtrykkene hun lager i datteren skal skape uheldelige traumer. Hun minnes ikke kjærtegnene hun fikk av mora som noe positivt, snarere som noe irriterende og automatisert:

Jeg tenker at all fysisk nærhet jeg kan huske, husker jeg som om jeg allerede da sto utenfor, observerte og registrerte, jeg husker hender som strøk over huden min, friksjonen, irritasjonen i huden når rue fingertupper strøk fram og tilbake på det samme stedet, som mekanisk (2000, s. 107).

Disse negative kroppserfaringene kan ses som avleiringer som kommer til uttrykk i jeg-karakterens forhold ikke bare til sin mor og til Sara, men også til alle de andre karakterene hun omgås med. Redselen for og mangelen på fysisk kontakt og nærvær skaper en lengsel og en tomhet i livet hennes. Et karakteristisk unntak er forholdet til den noen år eldre kjæresten

og fotografen Johan. Jeg-karakterens relasjon til Johan er det mest fysiske – og dramatiske – i romanen. Under en av de første datene tenker hun som følger: «Vi trenger ikke snakke, vi går ved siden av hverandre uten å være nær hverandre, den gode samtalen fra kafeen ligger tungt og trygt mellom oss, det er en god stillhet» (2000, s. 65). Til tross for at de verken snakker sammen eller berører hverandre føler jeg-karakteren ingen distanse til Johan, de er «*ved siden av* hverandre ...» [min uth.]. Hun er tilstede i situasjonen og kjenner fysisk en “tung” trygghet. Med Giddens kan vi si at hun opplever en slags ontologisk trygghet som «has to do with “being” or, in the terms of phenomenology, “being-in-the-world”. But it is an emotional, rather than a cognitive, phenomenon, and it is rooted in the unconscious» (1990, s. 92). Jeg-karakteren opplever et intenst psykisk og kroppslig velvære. Hun kjenner hun blir hoven i halsen og at det presser på i øynene, og hun kan ikke verbalt forklare hva som skjer: «Jeg tenker, nå er jeg lykkelig, jeg blir rørt, hoven i halsen og det presser på i øynene, og jeg vet ikke om det er situasjonen eller min egen evne til å være tilstede i den» (2000, s. 66). Kontakten med Johan utløser et nærvær hos jeg-karakteren og et ønske om å overskride den kroppslige barrieren mellom dem: «Vi ser på hverandre, og plutselig kjenner jeg en trang til å smelte mitt øye inn i hans» (2000, s. 68). I korte øyeblikk føler hun at all fysisk distanse mellom dem forsvinner helt, og hun ønsker øyeblikket kunne vare. Med Gumbrecht kan vi si at hun opplever en direkte kontakt med verden, at subjekt/objekt-paradigmet opphører (2004, s. 56-57).<sup>15</sup> Disse nærværserfaringene skaper en mentalitetsendring. Jeg-karakteren fornemmer plutselig en sammenheng i lydene hun våkner av når Johan lager kaffe: «Rekkefølgen av lydene gir en god følelse av sammenheng, nesten av samme art som en «filosofisk aha-opplevelse». Jeg ligger og tenker, uten å ha tenkt tankene på forhånd, de glir inn i bevissthetsuten uten å bli framkalt, og det er til og med gode tanker» (2000, s. 99). Lyder og lukter smelter sammen til en helhet som utløser positive refleksjoner. Intensiteten og tyngden i erfaringa, den synestetiske sansninga og den ekstreme temporaliteten gjør at vi kan si at jeg-karakteren har en estetisk erfaring.

Det tar ikke lang tid før jeg-karakterens bevisste og intellektuelle holdning blir dominerende igjen. Hun makter ikke å akseptere sine umiddelbare erfaringer, hun ser dem snarere som en karakterbrist. Jo bedre hun blir kjent med Johan, jo mer øker distansen dem imellom. Paradoksalt nok skjer dette samtidig med at jeg-karakteren føler at hun blir «stadig mer meg selv ...» (2000, s. 88), det vil si mer naturlig. Tryggheten i forholdet gjør at hun gir slipp på noe av sin sjølsensur, og at hun føler hun «mister verdighet og stil ...» (2000, s. 106).

---

<sup>15</sup> Øyet kan også referere til det åndelige eller være et symbol for det kvinnelige kjønnsorgan, ifølge Hans Biedermanns *Symbolleksikon* (J.W. Cappelens Forlag, 1992).

Begjæret etter å opptre naturlig resulterer i voldelige fantasier: «Jeg tenker at jeg vil han skal patronisere meg slik han gjorde de første gangene, jeg er så sterk og selvsikker at jeg tåler det, trenger det kanskje» (2000, s. 88). Fantasiene står i sterk kontrast til behovet for sjølkontroll og skaper en uløselig konflikt. Etter en episode hvor de har hatt sex begynner hun å slå han ukontrollert i panna med knytta neve. Hun vil bli bergtatt, forent med han, men er samtidig redd for å bli skuffa eller såra. Erkjennelsen om denne konflikten kommer bevisst til uttrykk i jeg-karakterens tanker:

Jeg vil at han skal forstå at jeg trenger *omsorg, ømhet*, har ikke mulighet til å ydmyke meg ved å si det. Jeg sier hadet og legger på røret. Jeg gråter med et raseri og en fortvilelse jeg ikke har grått med på så lenge jeg kan huske, tenker at han misforstår hele forholdet fundamentalt (2000, s. 137).

Jeg-karakteren føler hun ikke blir sett som den hun egentlig er, og som en slags psykologisk forsvarsreaksjon begynner hun å se ned på Johan som intellektuelt mindreverdig. Han «har ingen utdannelse bortsett fra en ettårig fotoskole som ikke er godkjent av lånekassa» (2000, s. 100). Hun prøver å overbevise seg sjøl om at han er lett gjennomskuelig, bare opptatt av utseendet og intellektet hennes, og hun bryter forholdet med han. Måten jeg-karakteren framstiller forholdet til ekskjæresten og Saras pappa, Henning, overfor Johan illustrerer problemet: «Vi savnet ingenting, sier jeg, vi hadde gode samtaler og god sex helt til slutten. Hvorfor gjorde dere det slutt da? sier han. Det var jeg, jeg kjedet meg, han betok meg ikke slik som i de første månedene, sier jeg med vekt på betok» (2000, s. 109). Jeg-karakteren vil *patroniseres*, miste seg sjøl, fortape seg i noe, men fornekte seg muligheten til at dette skal skje. Av samme grunn framstår og framstiller hun seg som kynisk og kalkulerende. Eksempelvis sier hun at Sara var planlagt fordi hun ville ha «ha fått «gjort unna» den delen av livet ...» (2000, s. 109), ikke fordi hun så noen framtid i samlivet med Henning.

Jeg-karakteren oppfatter Henning som kjedelig og forutsigbar, som en som står lavere på rangstigen enn henne sjøl. At Henning etter bruddet gjør flere utilslørte forsøk på å vinne henne tilbake, fører bare til at han synker i hennes aktelse. Hun ser han som patetisk og hundeaktig. Først når det blir slutt mellom jeg-karakteren og Johan, og Henning får seg en ny kjæreste, blir han igjen interessant for henne. Sjalusien dette vekker i jeg-karakteren gir seg utslag i sterke antipatier overfor Hennings nye kjæreste, Eva. Jeg-karakteren blir provosert av Evas naturlige utstråling, av at hun ikke går med bh og hun sammenligner henne med en hest. Under nyttårsfesten hjemme hos Eva blir hun svært berusa, skjeller ut Henning for å være en dårlig far og begynner å kline med en økonom hun ikke føler noe for. Det hele ender med at

hun en stund seinere forfører Henning. Opplevelsen blir likevel mer et punktum enn en fortsettelse:

Jeg kjenner uroen som et dyr i magen, står opp, holder hånda i skrittet på vei til badet, skyller hånda før jeg går på do. Jeg føler meg ferdig med noe, tenker at det er en lettelse, at det er godt dette skjedde, og at dét nettopp var drivkraften for at dette skulle skje (2000, s. 215-216).

Som Tiller bruker Marstein her similer for å omskrive kroppslige fornemmelser. Disse sterke, umiddelbare, ubevisste erfaringene kan leses som kroppens måte å trekke slutninger på, det von der Fehr kaller for «førlogisk gjetting ...» (2006, kap. 2, s. 4). Kvaliteten på fornemmelsene indikerer at forholdet til Henning har en større betydning enn jeg-karakteren er bevisst. Hun føler på en og samme tid en fysisk nærhet og en intellektuell distanse til Henning. Ambivalensen speiler seg også i ordbruken. Jeg-karakteren sammenligner både Henning og Eva med dyr. De blir dermed representanter for naturen og det primitive, noe jeg-karakteren både er betatt av og livredd for. Sidespranget med Henning blir dermed ikke starten på en «mer varig forbindelse», snarere blir det et brudd i et handlingsmønster som utelukker muligheten for den type relasjoner over lengre tid.

Til nå har jeg tatt for meg de nære relasjonene i jeg-karakterens liv. Jeg vil også kort kommentere en håndfull mer eller mindre tilfeldige relasjoner som viser en annen side ved jeg-karakteren. Det som kjennetegner disse relasjonene er at de er flyktige og overflatiske. Vi får tilgang til andre karakterer bare gjennom jeg-karakterens bevissthet og hennes ofte fordomsfulle betraktninger. Et eksempel er møtet med en ansatt på Rimi. Jeg-karakteren spør om de ikke har noe annet brød enn det som ligger i hyllene, og det benektende svaret utløser et raserianfall. Seinere reflekterer jeg-karakteren som følger: «Jeg lurte på om det er fordi jeg anser dem for å være på et så lavt nivå at de ikke forstår det urimelige i sinnet mitt, at de bare lar seg kue uten motstand» (2000, s. 98). Hun tillater seg med andre ord å reagere spontant fordi hun føler seg intellektuelt hevet over personer som jobber i butikk. Fordommene begrenser seg, som jeg har påpekt, ikke bare til personer som yrkesmessig befinner seg lavere på rangstigen. Jeg-karakteren reagerer også sterkt på foreldrene til de andre barna i barnehagen. Om en annen mamma sier hun nedlatende: «Hun ser ut som en mor og ingenting annet ...» (2000, s. 141). Videre karakteriserer hun et barn som en «småfet unge ...», registrerer at en far er dresskledd, og fastslår uten sjølironisk distanse at «mitt barn er det vakreste ...» (2000, s. 141).

De negative fordommene gjennomsyrrer jeg-karakterens forhold til personer hun ikke kjenner, og kan også være av mer fysisk karakter. Under en togtur hjem til mora føler hun

avsky og kvalme ved å måtte sitte ved siden av en dresskledd mann med stresskoffert som «er så feit» (2000, s. 166), og hun frastøtes av en yngre jente i kupeen som er «kantete og lubben, [har] uren hud i ansiktet og halvfett hår ...» (2000, s. 167). Hun forakter personer som ikke har kontroll over egen kropp. En tanke hun gjør seg under nyttårsfesten hos Hennings kjæreste er representativ for holdninga hun har overfor andre mennesker: «Alle disse enkle, autentiske menneskene, tenker jeg, i disse glidende samtalene om ingenting» (2000, s. 190).

Narrasjonen sorterer med andre ord personer etter kroppstyper. Vi ser dette klart ut fra hvilke merkelapper jeg-karakteren setter på seg sjøl; hun er pen, slank, intellektuell, individualist, uavhengig, modig, kvalitetsbevisst og anti-kapitalistisk. Personer som ikke lever opp til disse kvalitetene, avfeier hun nesten umiddelbart. Vi kan også vurdere kroppstypene i *Plutselig høre noen åpne en dør* ut fra et annet perspektiv, nemlig ut fra hvilke relasjoner de har til hverandre. Jeg-karakterens distanserte forhold til verden og hennes behov for nærværserfaringer, gjør at de relasjonene som er mest betydningsfulle er de relasjonene som er mest fysiske. Mora, datteren Sara, Henning og Johan faller alle inn under denne kategorien. Vennskapsforholdene til Tonje og Mikkell er av mer verbal art og prega av distanse.

Medstudenten og ekskjæresten Tore inntar en spesiell rolle. Rett etter at jeg-karakteren har levert hovedoppgaven, helt mot slutten av romanen, inviterer hun Tore hjem til seg og de ender i samme seng. Hun beskriver Tore som det mest usammenhengende mennesket hun kjenner. Det var han som i sin tid gjorde det slutt mellom dem, og hun følte aldri at hun var seg sjøl sammen med han. Likevel er hun sterkt betatt av han, både intellektuelt og kroppslig. Hun kan ikke gjennomskue han, ser ikke ned på han og føler seg trygg når de er sammen: «Nå er jeg naturlig, tenker jeg, naturlig ansvarsløs, jeg driver» (2000, s. 245). Denne friheten, ansvarsløsheten forklarer jeg-karakterens fascinasjon for Tore. Sammen med Tore kan hun være naturlig uten å føle dårlig samvittighet.

Romanen vender her tilbake til utgangspunktet: forholdet mellom jeg-karakteren og datteren Sara. Etter de siste hendelsene med Henning og Tore framstår jeg-karakteren som svært ubalansert og inkonsekvent. Hun har sagt til Sara at de skal ha tunfisk til middag, men hun begynner å lage pannekaker:

Jeg får vann i munnen av pannekakelukta. Jeg har gått opp to kilo på et halvt år. Jeg har lyst til å si noe til Sara, noe som knytter oss sammen, noe hun vil forstå med en gang; et eller annet. Hun har skiftet ark, trekker opp skarpe linjer med blå fargestift. Jeg sier, skal vi ta jordbæris på pannekakene? Jeg tenker at jeg sier det som om det var fra en sang (2000, s. 256).

Jeg-karakteren refererer til at hun har gått opp i vekt. Hun er altså i ferd med å bli som dem hun forakter – de lubne og feite. Hun vil si noe viktig til datteren, men finner ikke ord som



strekker til. I stedet bryter hun et prinsipp og tilbyr Sara is på pannekakene. Fornemmelsen – «som om det var fra en sang» – antyder at hun ikke får dårlig samvittighet, men tvert imot har glede av å bryte sine egne regler. Denne siste episoden i romanen viser den positive siden ved forholdet til Sara: et kvalitativt nærvær mellom mor og datter.

Polariteten mellom bevissthet og kropp, natur og kultur kan sies å dominere narrasjonen i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Denne polariteten viser seg ikke bare i hvordan kroppen framstår som narrativ figur i forhold til andre objekter, men også i hvordan narrasjonen definerer kroppstyper. De relasjonene som er mest fysiske, er også de relasjonene som har størst betydning. Derfor får berøring som persepsjon, som Punday sier det, en større betydning enn syn og hørsel. På et makroplan skaper dette en dynamikk i narrasjonen. Handlinger følger ikke noe logisk mønster, snarere kan de sies å komme som et resultat av konflikten jeg-karakteren strir med; hun drives mellom behovet for en streng bevisst sjølkontroll og en lengsel etter et mer direkte kroppslig forhold til verden. Jeg-karakteren pendler mellom isolasjon og å søke fysisk kontakt. Nærværserfaringer får her en viktig narrativ funksjon, ved at de ofte fungerer tanke- og handlingsendrende. På et mikroplan kan kroppsreaksjoner ofte leses som et ekko eller en kontrast til språkhandling. En kroppslig fornemmelse kan føre til en god tanke, eller en tanke kan kontrasteres av en sterkt ubehagelig kroppslig fornemmelse. For å parafrasere Punday, vil jeg si at de rå fysiske hendelsene i romanen skaper en spesiell orden i hendelsesmønsteret.

### **3.2.5 Rom og romlighet i *Plutselig høre noen åpne en dør***

I det følgende vil jeg fokusere på ulike romlige virkemidler i *Plutselig høre noen åpne en dør*, hvordan romligheten påvirker narrasjonen og sammenhengen mellom rom og nærvær.

Historien i Marsteins roman strekker seg over et drøyt halvår. Romanen åpner med at jeg-karakteren skriver på hovedoppgaven, og ender når hun avslutter den. Bortsett fra dette er det vanskelig å peke på noe *plot* i romanen. Enkeltepisoder og -hendelser følger hverandre nesten kronologisk, uten at det skjer noen nevneverdig handlingsprogresjon. Korte og til dels svært trivielle episoder er delt inn i korte kapitler som ofte ikke er på mer enn en side og sjelden mer enn fem sider. Jeg-karakteren går på kafé, lager mat til Sara, skriver på hovedoppgaven, snakker i telefonen, henter Sara i barnehagen eller møter veilederen sin. Johnsen kommenterer i sin hovedoppgave den episodiske framstillingen på følgende vis:

Med sin episodiske fremstilling av hverdagsepisoder og hovedpersonens tanker, skapes en nesten umerkbar fremgang i teksten. Handlingen foregår tross alt over et halvt år, og man har selvsagt ikke mulighet til å få innsikt i alt hovedpersonen tenker i løpet av denne perioden, men formidlingen flyter på et slikt vis at man ikke blir oppmerksom på alt det som naturligvis utelates av hendelser og tanker (2004, s. 87).

Det Johnsen ikke peker på her, er at narrasjonen ofte stopper opp når kroppen eller bevisstheten “stopper opp”. Søvn og hvilepauser angis aldri, og få tidsangivelser gjør det ofte vanskelig å orientere seg. Nærværserfaringer fører også til at historietida nesten stopper opp, og forårsaker dermed brudd eller pauser i narrasjonen. Narrasjon, bevissthet og kropp kan derfor sies å være nært forbundet, på samme måte som tanke og handling er det syntaktisk, og rommet framstår som den viktigste erfaringsdimensjonen.

Denne narrative strukturen er med på å skape det private preget ved romanen. *Plutselig høre noen åpne en dør* kan som nevnt karakteriseres som en bevissthetsroman. Hovedårsaken til dette er at vi som lesere forholder oss til en førsteperson, personal og manifest forteller som via bevisstheten skildrer virkeligheten rundt seg. Beskrivelser av handlinger brytes til stadighet av jeg-karakterens tanker, assosiasjoner og minner, samt dialog og reint deskriptive innslag. Dette medfører at fortellertida ofte blir lang i forhold til det fortalte, og skaper en romlig her-og-nå-følelse.

Med Todorov kan vi si at den narrative strukturen primært er spatial, det vil si at situasjoner sidestilles på grunn av likhet i større grad enn at de følger hverandre logisk eller temporalt (Bjørvand 2004, s. 42). Som leser får jeg ofte et inntrykk av at tida nesten står stille. Hendelser som skildres driver ikke historien framover i nevneverdig grad, de oppfattes mer som hverdagslige, repetitive eller iterative, og de mange beskrivelsene er også med på å framheve den romlige her-og-nå-situasjonen. Det er med andre ord rommet som er den primære erfaringsdimensjonen i romanen. Med utgangspunkt i Bakhtins kronotopi-begrep, vil jeg nå se nærmere på hvordan rommet kan sies å skape basis for handling og erfaring i Marsteins roman.

### **3.2.6 Kronotopi i *Plutselig høre noen åpne en dør***

Alle hendelser finner sted i rom og tid. I Pundays tolkning av kronotopi-begrepet legger han særlig vekt på rommets betydning for karakterers valg, handlinger og forventninger (2003, s. 94). Å okkupere et rom vil si å se fra et rom til andre rom. Rom skaper med andre ord rammer og bevegelse som danner grunnlag og betingelser for karakterens erfaringer – og dermed også estetiske erfaringer.

I *Plutselig høre noen åpne en dør* er det primært det private og det mentale rommet som er viktig. Jeg-karakteren tilbringer mesteparten av tida hjemme i sin egen leilighet, og mye av det som skildres er av privat karakter. Resultatet er at den sosiale aktiviteten er begrensa til et minimum, og at handlingsrommet i romanen er svært redusert. Dette preger også jeg-karakterens skildringer av livet sitt:

Kjøleskapet slutter å dure. Stolen skrapet mot gulvet idet jeg reiser meg, litt brått, jeg tar askebegeret og kaffekoppen, den har laget et avtrykk i Saras spisebrikke med Tigergutt på, jeg går ut i stua. Jeg må få oversikt over hvor langt jeg har kommet, se om det lar seg gjøre. På arbeidsbordet ligger det maskinskrevne brevet, «Vi kan dessverre ikke påta oss å trykke artikkelen i sin nåværende form», det spiller ingen rolle, artikkelen var ikke særlig god, jeg krøller sammen brevet og slipper det i papirkurven. Jeg setter meg foran pc-en, med den lys grå, harde plasten, glasset i svakt konveks bue, jeg slår den på. En during starter med et rykk og tiltar. Jeg tenner en røyk mens jeg venter på startsida. Mellom skjermen og tastaturet ligger en plastantilope med stive bein, jeg kaster den gjennom rommet, treffer lekekassa. Jeg strekker meg og vipper opp haspen på vinduet, dytter det litt opp. Det er blitt kaldere om morgenen, liksom «et kjøligere drag i lufta», jeg tenker at høsten har begynt, enda det fremdeles er august (2000, s. 5).

Dette utdraget fra åpninga av romanen viser hvordan små og trivielle handlinger veksler med umiddelbare tanker og beskripsjoner. Det skjer tilsynelatende ingenting av betydning her. Det private rommet er en trygg sfære hvor ytre faktorer spiller mindre rolle. Jeg-karakteren omgir seg med kunstige ting – et kjøleskap, en pc, en plastleke – som ikke byr på noen motstand eller noe stimuli. Ser vi nærmere etter tegnes det imidlertid en nokså skarp kontrast mellom det indre og det ytre rom. For det første legger jeg merke til brevet; sannsynligvis et avslag fra et tidsskrift, for det andre den kalde lufta som strømmer inn gjennom vinduet. Det ytre, offentlige rom tillegges sterkt negative kvaliteter. Det er et kaldt og avvisende rom, og det antydes at jeg-karakteren har gjort mange dårlige erfaringer i det offentlige. At jeg-karakteren primært oppholder seg i det private rom kan dermed også tolkes som en bevisst strategi: jeg-karakteren har isolert seg for å unngå flere skuffelser.

Jeg vil kommentere nok et trekk ved dette avsnittet: vi legger merke til at datteren Sara glimrer med sitt fravær her, likevel ser vi flere spor etter henne. Det første er jeg-karakterens kaffekopp som har satt et merke i Saras spisebrikke. Avtrykket skaper allusjoner til hvordan oppdragergjerningen preger et barnesinn, og viser til jeg-karakterens ambivalens i forhold til morsrollen. Plastantilopen på arbeidsbordet, som jeg-karakteren kaster gjennom rommet, viser også til at det er en skjevhet i forholdet mellom mor og datter; Sara er en “leke” som mora kan gjøre hva hun vil med. Mora er den sterke mentalt og fysisk, mens Sara er den svake og umyndiggjorte.

Det meste av handlinga i *Plutselig høre noen åpne en dør* finner sted i det private rommet. Dette er en tosom privatsfære hvor andre bare unntaksvis får slippe inn. Slik skapes

det en spesiell nærhet mellom mor og datter. Sjøl i jeg-karakterens mest intense skriveperioder – hvor teksten er mest indremonologisk – er Sara aldri langt unna. Sara synger, snakker og skriker, hun er nesten alltid synlig eller hørbar og gjør krav på jeg-karakterens oppmerksomhet. Datterens nærvær irriterer ofte jeg-personen, begrenser hennes handlingsrom og fører til en invasjon i hennes privatliv. Når Sara overrasker henne på badet mens hun onanerer, byttes rollene om:

Jeg skvetter av en bevegelse, Sara står i døra og jeg gjenkaller øyeblikkelig så helvetes sterkt minnet av mamma i døra. Jeg kan ikke formidle til henne at dette er naturlig, hva gjør du mamma, sier hun, ingenting, sier jeg, jeg vasker meg, nå må du legge deg. Sara blir stående, jeg sitter naken fra livet og ned, på kne i badekaret, hun myser med det ene øyet. Vasker du deg i *rompa*? sier hun. Nei, sier jeg fort, jeg vasker beina mine. Hun ser på meg. Jeg sølte kaffe nedover beina mine, sier jeg, plutselig blir jeg rasende over situasjonen (2000, s. 207).

Jeg-karakteren føler umiddelbart skamfølelse, inntar en barnerolle og prøver å bortforklare det hun gjør, deretter inntar hun automatisk sjøl morsrollen og ber Sara pent om å legge seg, før hun til slutt blir den voksne privatpersonen som er rasende for å bli avslørt på sitt mest intime. Dette raseriet kan knyttes til det kroppslige ved situasjonen: det er jeg-karakterens kropp som blir “avslørt”. Brooks beskriver kroppen som det mest private rommet vi råder over: «The private is an object of never-ending curiosity – of a basic “epistemophilic” drive – precisely because, whatever its violations, it remains the space to which we assign final secrets. Intimacy is of the body, and the body is private» (1993, s. 51). Raseriet jeg-karakteren føler kan tolkes som en maktesløshet overfor egen kropp: stilt overfor sine fysiologiske behov føler hun seg som en fange av drifter hun ikke vil vedkjenne seg overfor andre. Kroppen er jeg-karakterens mest private, hemmelighetsfulle rom, et rom jeg-karakteren ikke vil slippe Sara inn i.

Samværet med Sara forsterker jeg-karakterens rollebevissthet. Flere mislykka forsøk på å være naturlig forsterker følelsen hun har av *alltid* å spille en rolle. Hun er den intellektuelle som må kontrollere alt hva hun sier og gjør: «Alle spiller en velkjent rolle, men det er det som er å være seg selv; å mestre sin rolle best mulig» (2000, s. 41). Konsekvensen av å leve såkalt inautentisk, å opptre som den alltid beherska og kultiverte, resulterer i et sterkt behov i jeg-karakteren for det som er ekte, spontant, fysisk og naturlig. Hun lengter ut fra det private rommet. Denne lengselen kommer til uttrykk som et fysisk ubehag: «Jeg reiser meg tungt og går sakte bort til [kjøkken]skapet, som en sliten husmor, tenker jeg» (2000, s. 23). Den viser seg i fantasier om å skade og bli kvitt datteren: «Jeg lagrer, tar henne under armene og haler henne opp på fanget, kysser henne på halsen, ser for meg en kniv gjennom den vinylaktige barnehuden, blodet som pumpes støtvis ut og musklene som slapper av,

kanskje hodet hennes i mikrobølgeovnen» (2000, s. 232). Og endelig viser den seg i den narrative bevegelsen fra det private til det offentlige rom.

Til å begynne med framstår Sara som bindeleddet mellom det private hjemmerommet og det ytre, offentlige rom. Det er Sara som er det største samtaleemnet og det som bringer jeg-karakteren og hennes mor sammen. På samme måte er det Sara som er bindeleddet mellom jeg-karakteren og ekskjæresten Henning. Og det er Sara som gjør at jeg-karakteren må løsrive seg fra pc-en, sjøl om det bare er for å hente eller levere i barnehagen eller handle inn mat på Rimi. Denne kontakten med den ytre verden tilfredsstiller imidlertid ikke jeg-karakterens behov, snarere tvert imot. Når hun er på kafé med Sara tenker hun: «jeg føler meg som en institusjon» (2000, s. 31). Sammen med Sara er hun fastlåst i en bestemt rolle, og det offentlige rom framstår like så kaldt og skuffende som før: «For en traurighet, tenker jeg, parken ligger øde og tom, det er oktober og det regner, barnet mitt later som hun leker» (2000, s. 31). Gradvis begynner jeg-karakteren å søke mer aktivt utover. Hun blir med Tonje og samboeren ut for å treffe en mannlig bekjent av dem. Litt seinere treffer hun Johan ute på en pub, og innleder ganske raskt et forhold. Påfallende ofte i romanens siste halvdel søker hun kroppskontakt med menn, sjøl om det ikke alltid er gjennomtenkt og i hvert fall ikke veloverveid; hun kliner med økonomen Andreas på nyttårsfesten, hun forfører Henning til sengs og inviterer ekskjæresten Tore hjem til seg.

Dette omslaget fra den private til den offentlige sfære er kanskje det mest dramatiske ved den narrative strukturen i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Etter å ha levd mer eller mindre isolert hjemme i leiligheten sammen med datteren og kun hatt sporadisk kontakt med andre voksne, synes jeg-karakteren mer eller mindre å miste den strenge sjøljjustisen hun har utøvd når hun kommer ut i det offentlige rom. Tankene hun gjør seg om Sara blir mer negative, og handlingene hennes får et mer desperat snitt. Likevel er ikke kroppskontakten og seksualiteten jeg-karakteren skaffer seg nok, skal det vise seg. Kjærlighetsforholdet til Johan blir en stor skuffelse, forsøket på å vinne tilbake Henning det samme. Til tross for det fortsetter jeg-karakteren å søke utover til det siste, sjøl om det oppstår komplikasjoner i forhold til Sara. For eksempel forfører hun Henning og eksen Tore mens Sara ligger og sover i rommet ved siden av.

For å vende tilbake til utgangspunktet mitt: jeg-karakterens lengsel etter nærvær resulterer i en narrativ bevegelse fra det private til det offentlige rom, men hun får ikke tilfredsstilt sitt behov i noen av disse rommene. Redselen for å miste kontrollen er for sterk, og jeg-karakteren klarer aldri å bryte ut av sitt destruktive tanke- og handlingsmønster. Narrativt markeres dette ved at jeg-karakteren stadig vender tilbake til det private rom.

Normalt er dette et trygt rom, men jeg-karakteren føler også datterens nærvær som en invasjon i sitt privatliv.

### **3.2.7 Romlig tilgjengelighet i *Plutselig høre noen åpne en dør***

Kan jeg-karakterens mislykka forsøk på å skape balanse i eget liv ha sammenheng med hvilke fysiske, perseptuelle og/eller imaginære rom hun har tilgang til eller kan forestille seg?

Punday sier at all narrasjon bør forstås som et resultat av en bevegelse: «narrative desire is shaped by the way in which it is deployed as a cause of these movements» (2003, s. 140).

Bevegelsen han sikter til er den som skapes av de ulike rommene i narrasjonen, og tilgjengeligheten karakterene har til disse rommene. Jeg vil nå gå igjennom hvordan rommene i *Plutselig høre noen åpne en dør* er organisert, og se hvilke dører de åpner for jeg-karakteren.

Fysisk kan vi dele jeg-karakterens aksjonsrom i et privat og et offentlig rom. Det private rommet er primært knytta til arbeidet med hovedoppgaven og samværet med Sara, det er eksklusivt og bare unntaksvis åpent for andre karakterer. I løpet av høsten som skildres er det bare Henning som er på regelmessige besøk for å hente eller levere Sara. Johan har tilgang til dette private rommet i en kort periode. Venninna Tonje er på besøk én gang, ekskjæresten Tore det samme. Bortsett fra disse korte visittene er det private rommet forbeholdt jeg-karakteren og Sara. Jeg-karakteren er selektiv med hvem hun slipper inn til seg, og hun er også restriktiv med å slippe Sara ut. Saras eneste kontakt med jevnaldrende synes å være den hun får i barnehagen. Dermed skapes det en spesiell nærhet mellom mor og datter som jeg-karakteren tidvis har vanskelig for å takle. I en av de mer dramatiske episodene i romanen låser hun Sara inne på badet og truer med ikke å slippe henne ut igjen om ikke hun tier stille: «Jeg har alltid hatt klaustrofobi, tenker jeg, derfor stenger jeg Sara inne. Så enkelt er det. Og jeg blir rasende når hun ikke får panikk» (2000, s. 130). Jeg-karakteren demonstrerer her både sin redsel for nærhet og redselen for å miste denne nærheten; hun vil tvinge Sara til å vise følelser og blir livredd når hun ikke gjør det. Maktmisbruket kan tolkes som et resultat av maktesløshet. Jeg-karakteren føler Saras konstante tilstedeværelse som en invasjon i sitt privatliv, og faller inn i et handlingsmønster hun kjenner på kroppen fra sin egen barndom. Hun gjentar overgrepene hun sjøl opplevde som liten – men nå i rollen som den myndige og sterke.

Forholdet til Sara er samtidig det mest bestandige og et av de mer kvalitative i jeg-karakterens liv, og når forsøkene på å oppnå kontakt og nærhet i det offentlige rom ikke lykkes, er det Sara hun vender tilbake til. Mot slutten av romanen går det et slags

følelsesmessig ras gjennom jeg-karakteren, og hun velter seg i klisjeer i et forsøk på å uttrykke kjærligheten overfor datteren:

Sara, du er det *største* som har skjedd meg, sier jeg; jeg har *aldri* elsket noen så høyt, jeg bolttrer meg i klisjeene, åpner for all sentimentalitet og nostalgi, jeg ser ikke at jeg er latterlig. Jeg greier ikke tenke på dagene framover. Jeg tenker at jeg mister grepet. Jeg tenker at det gjør ingenting (2000, s. 248).

Det private rommet framstår som en trygg base etter nederlagene i det offentlige rom. Sara blir dermed et offer for moras narsissistiske kjærlighetsbehov. En psykoanalytisk tolkning med vekt på Eros-motivet ville ganske sikkert vært interessant her. Innenfor oppgavens rammer vil jeg nøye meg med å påpeke at overgrepet hvor jeg-karakteren låser Sara inne, kan tolkes som et resultat av jeg-karakterens ambivalens i forhold til egen kroppslighet og hennes sjalusi overfor datterens spontanitet. Kjærlighetserklæringa til datteren bare beviser hvor sterkt jeg-karakteren lengter etter sjøl å kunne opptre naturlig. At en slik inkonsekvent atferd finner sted i hjemmet er naturlig. Giddens påpeker at kroppskontroll er vesentlig for å lykkes i sosiale relasjoner:

To learn to become a competent agent – able to join with others on an equal basis in the production and reproduction of social relations – is to be able to exert a continuous, and successful, monitoring of face and body. Bodily control is a central aspect of what ‘we cannot say in words’ because it is the necessary framework for what we can say (or can say meaningfully) (1991, s. 56).

Redselen for å vise sitt naturlige jeg – og den manglende aksepten for en slik oppførsel – i det offentlige rom gjør at jeg-karakteren reduserer sitt aksjonsrom til hjemmet og den private sfære, mens behovet for og begjæret etter en mer fysisk og direkte kontakt driver henne ut i det offentlige rom.

Nærværserfaringer er et resultat av synestetisk sansning. Sammenligna med jeg-karakteren i *Skråninga* kan Marstein romankarakters persepsjon ved første øyekast virke begrensa. Visuelt dannes det klare kontrastbilder mellom det private og det offentlige rom. Det offentlige rom er i motsetning til det private kaldt, mørkt, støyete, folketomt og uinteressant. De auditive persepsjonene bygger opp om dette bildet. Påfallende ofte hører jeg-karakteren en bilalarm som uler ute i gata, og halvt i alvor og halvt i spøk sier hun til kjæresten Johan at bilalarmer burde forbys. De mekaniske lydene av et kjøleskap som durer og en pc som brummer registreres mer nøytralt, mens Saras primitive skrik, hyl, gråt, sang og ordleker ofte skildres som irriterende. Luktesansen har et mer positivt fortegn. For eksempel elsker jeg-karakteren lukta av grønnsåpe: «en fet lukt av gress» (2000, s. 112). Og av sitt eget underliv: «en blanding av brød og planter og yoghurt ...» (2000, s. 113). Jeg-karakteren

nevner også lukta av hvitvin og av klær som har tørket ute i friluft i positive ordelag. Hun nevner at hun alltid har «snust på» kjærestene, og konstaterer at luktesansen «er min sterkeste sans, det er kanskje ganske dyrisk» (2000, s. 113). Luktesansen knyttes til det dyriske og naturlige, men på en positiv måte.

Jeg-karakterens forhold til fysisk kontakt er mer ambivalent. Hun minnes moras berøringer som mekaniske, og tenker av og til at kroppskontakt er et dårlig substitutt for en mer komplisert og vanskelig verbal kommunikasjon. Behovet for kroppskontakt er likevel ikke noe hun kan motstå. Hun ser også en skjønnhet ved kroppen, og hun kan sitte og beundre Saras naturlige kropp og kroppsspråk. Saras hud, sier hun, «er som tulipankronblader, tulipankronblader, ... litt klam og veldig myk» (2000, s. 86). Hun kan også bli slått av hvor skjønn hennes egen kropp er, og fortape seg i den seksuelle akten. Det som kjennetegner disse situasjonene er en synestetisk sansning, kroppslighet, at de oppstår plutselig og varer kun kort tid – de kan altså karakteriseres som nærværserfaringer. Jeg-karakteren kommenterer sjøl disse erfaringene, og knytter dem til det naturlige, det kroppslige og det ubevisste: «I bestemte situasjoner overvåker jeg ikke meg selv, tenker jeg; når jeg leser eller skriver, av og til når jeg har sex, og en sjelden gang i samspill med Sara, inntil jeg ser hvor fint det er og ødelegger det fine» (2000, s. 82).

Generelt kan vi si at Marsteins jeg-karakter er sterkt sanselig i sin interaksjon med verden. Hun registrerer lyder og synsinntrykk, føler varme og kulde, at kroppen er henholdsvis tung og lett, erfarer objekter rundt seg som materielle, og erkjenner at hennes påvirkning av datteren lager avtrykk. Likevel er det særlig luktesansen og det taktile som utløser en synestetisk sansning hos henne. I en hverdagslig diskurs som *Plutselig høre noen åpne en dør* er det ikke rart at det er denne type persepsjon som resulterer i estetiske erfaringer. Punday understreker at berøring er undervurdert i narrativ analyse, og foreslår at vi ser på berøring som en måte å være i direkte interaksjon med våre omgivelser på (2003, s. 76). Dette stemmer godt overens med det Gumbrecht og Seel sier om at nærvær er noe som berører, fysisk beveger oss – som den taktile persepsjonen kan sies å bevege jeg-karakteren i Marsteins roman.

I tillegg til fysiske og perseptuelt tilgjengelige rom består narrasjoner av imaginære rom. Som de førstnevnte rommene kan imaginære rom bidra med informasjon om en narrasjons setting og forme en bane for det narrative begjæret (Punday, 2003, s. 133). Jeg-karakteren i *Plutselig høre noen åpne en dør* har ei rekke drømmer og fantasier, særlig i romanens siste halvdel. Disse får et stadig mer ekstremt uttrykk i takt med at jeg-karakteren gir slipp på eller mister kontrollen over sin egen oppførsel. Drømmene og fantasiene framstår



som kontraster til jeg-karakterens distanserte forhold til verden, det vi kan kalle hennes normaltilstand. Jeg-karakteren beskriver denne tilstanden slik: «jeg ser meg selv utenfra hele tida, selv i de ømmeste situasjoner, alt blir scener og bilder; «mor kjærtegner barn», «mor og barn i samtale», «mor irettesetter barn», «lesestund»» (2000, s. 80). Ofte framstår jeg-karakteren som handlingslamma, hun slapper aldri av, er hvert sekund sin egen strenge atferdpsykolog. Med Gumbrecht kan vi si at hennes sjølreferanse er typisk i et meningsdominert samfunn: «the self-image of a spectator standing in front of a world that presents itself as a picture» (2004, s. 116).

Behovet for et mer direkte og kroppslig forhold til verden gjenspeiles i forsøket på å bryte ut av det private og inn i det offentlige rommet. Dette kan i seg sjøl tolkes som en positiv bevegelse. Drømmene viser imidlertid hvor sterk jeg-karakterens redsel for å miste sin sjølkontroll er, og dermed også hvor store hindringer hun må forsere om hun skal ta sine umiddelbare erfaringer på alvor. Et returnerende mareritt er en drøm om pleiehjemmet jeg-karakteren pleide å jobbe på. Hun drømmer at hun sovner på nattevakt og våkner en halvtime før morgenskifet kommer på jobb:

Jeg grep trallen med overdimensjonerte bleier og nettingtruser, rene nattskjorter, latexhansker, åpnet den nærmeste døra og trodde personen var død, det luktet urin og forråtnelse, jeg gikk bort til senga, plutselig spratt den magre hånda fram fra under dyna, grep etter hånda mi, øynene rullet rundt i altfor store øyenhuler og gommene slo mot hverandre, hånda klemte hardt rundt min, det var avføring under de gule, beinete neglene (2000, s. 52).

Det er lett å tolke denne drømmen som et bilde på dødsangst, men mer konkret dreier drømmen seg om redselen for å miste kroppskontrollen. Scenen med hånda som kommer fram fra under dyna og klemmer tak i henne er som klippet ut av en skrekkfilm, og viser helt konkret til jeg-karakterens redsel for fysisk nærhet og sterke ambivalens i forhold til naturlighet. Det naturlige framstår ofte for henne som udelikat og primitivt, og sjøl den positive nærheten ved seksualitet er noe som utøves i det skjulte, i mørket om natta. I dagslys er det naturlige noe hun ikke våger å eksponere, ikke tør la andre se. Handa som griper fatt i henne kan dermed tolkes som et bilde på naturen som forsøker å formidle et budskap.

Jeg-karakteren har også mareritt om hva det vil innebære å miste kontrollen: «Jeg var uten kontroll, jeg gråt vilt, utstøtte stygge lyder, kledde av meg, vi hadde besøk, det var jul, jeg var umyndiggjort» (2000, s. 182). I den samme drømmen pruster og sikler hun og trækker rundt i sin egen avføring. Sara glør på henne «på samme måte som hun ser på alkoholikere i parken ...» og venninna Tonje sier hun skal skrive ferdig hovedoppgaven hennes. Som det første marerittet viser også dette til jeg-karakterens ambivalens i forhold til

kroppslighet. Drømmene viser at dette behovet er noe hun kan undertrykke bevisst, men ikke ubevisst. Kroppen forsøker hele tida å komme til orde, både i form av fornemmelser og drømmebilder. Frykten for å miste den bevisste kontrollen og for kroppslig nærhet, er dominerende også i dette marerittet. I drømmen framstilles jeg-karakteren som dyrisk, et barn, og hun mister all integritet i forhold til foreldrene og til Sara, og hun må tåle at Tonje – som hun forakter på det intellektuelle plan – tar over arbeidet med hovedoppgaven. Frykten for nærhet dominerer i forhold til behovet og evnen til å ta kroppens signaler på alvor.

Mot slutten av romanen blir jeg-karakterens sinnbilder mer ekstreme. Dagdrømmene får et eksplisitt voldelig uttrykk: «Jeg har begynt å fantasere om ting jeg aldri kunne ha vært i nærheten av å ønske meg; som å ha sex med den fete tyrkiske innehaveren i grønnsaksbutikken, å slette hovedfagsoppgaven og alle kopier og notater, å drepe Sara og partere henne» (2000, s. 232). Ifølge Gumbrecht vil vi i en meningskultur forsøke å skjule eller ekskludere maktas potensielle voldelighet, og fantasier om fysisk å okkupere og blokkere rom og å kunne gjennomtrengne kropper og ting vil være naturlige: «body contact and sexuality, aggression, destruction and murder ... constitute a ... type of world appropriation, in which the merging of bodies with other bodies or with inanimate things is always transitory and therefore necessarily opens up a space of distance for desire and for reflection» (2004, s. 87). Jeg-karakteren demonstrerer med sine seksuelle og voldelige fantasier et behov for og ønske om å overvelde en annen kropp – og bli overvelda av den. I et slikt lys blir fantasiene om å ligge med tyrkeren og drepe Sara forståelige. Nærværserfaringer, følelsen av å være i direkte kontakt med verden, er alltid kortvarige. Jeg-karakterens fantasi om å drepe Sara kan tolkes som et ønske om å komme “under huden” på datteren og eviggjøre denne tilstanden, gjøre foreninga dem imellom permanent. Slike lengsler vil, ifølge Gumbrecht, ofte akkompagneres av frykt for sjøl å bli overvelda av en annen kropp, av dødsangst og voldtektsmareritt.

Jeg-karakterens behov for nærvær og estetiske erfaringer dekkes ikke verken i de fysiske eller perseptuelle rommene hun har tilgang til. Det imaginære rommet får dermed en spesiell betydning i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Narrativt virker fantasiene korrigerende i forhold til jeg-karakterens intellektuelle og rasjonalitetsbaserte diskurs. Fantasiene skaper det Seel kaller et irreelt nærvær: imaginære persepsjoner hvor fantasier, minner og erfaringer smelter sammen (2005, s. 77). Drømmebildene uttrykker etter min mening ikke bare jeg-karakterens nærværbehov, de skaper også et rom i narrasjonen hvor dette behovet i hvert fall delvis kan dekkes; gjennom imaginasjonen gjør jeg-karakteren det irrealle sanselig nærværende. Narrasjonen uttrykker dermed lengselen etter nærværserfaringer ved bevegelsen fra det private og offentlige til det imaginære rommet.

Utilstrekkeligheten jeg-karakteren opplever i forhold til å makte å få dekket sine behov i de fysiske og perseptuelt tilgjengelige rommene, viser seg tydelig i en episode etter nyttårsfesten hos ekssamboeren Henning og hans nye kjæreste Eva. Jeg-karakteren og Sara leker på sofaen, og jeg-karakteren biter plutselig Sara hardt i fingeren:

Med en grenseløs lojalitet og en forståelse av situasjonen på grensen til det uhyggelige ser hun på meg og sier, du mente det ikke, det gjorde ikke så vondt. Først da jeg bryter sammen i gråt fordi dette er mer enn jeg kan mestre, begynner hun å gråte, vi gråter begge to mens vi ser på hverandre, og jeg hører noen åpne en dør (2000, s. 196).

Det er jeg-karakterens rolle som mor som framheves her. Hun lengter utover rollespillet, men Saras tilstedeværelse demonstrerer at hun er bundet til morsrollen og at hun dessuten mislykkes i å spille den. Romantittelen, *Plutselig høre noen åpne en dør*, spiller etter min mening også på dette behovet for å bli sett, og at noen skal få tilgang til de romlige, perseptuelle og imaginære rommene som hun ikke kan eller makter å dele med noen andre. Bittet kan tolkes som et ubevisst forsøk på å få en direkte kontakt med datteren. Hun vil “spise” datteren for å tilfredsstille sin hunger etter nærvær, men kan ikke gjøre dette uten samtidig å bryte det som i et meningsdominert samfunn er et generelt tabu: «eating the flesh of one's own kin» (Gumbrecht, 2004, s. 87).

Som jeg har vist er handlingsrommet i *Plutselig høre noen åpne en dør* primært det private rommet. Narrativt er dette et lukka rom som få personer har adgang til. Samtidig er det i dette rommet jeg-karakteren erfarer at hun er mest naturlig. Imidlertid viser det seg fort at kontakten med datteren ikke er nok til å dekke hennes behov for nærvær, og hun søker stadig oftere ut i det offentlige rom. Den romlige bevegelsen mot det offentlige rom resulterer ikke i noen kvalitativ forbedring av livet hennes, og fører til en retur til til hjemmerommet. Behovet for at noen skal åpne en dør inn til hennes egentlige jeg viser seg i den narrative bevegelsen i retning det imaginære rommet: drømmene og fantasiene. Gjennom tilgangen til det imaginære får jeg-karakteren en direkte kontakt med det naturlige som hun begjærer og som samtidig er det hun frykter mest. Narrasjonen speiler dette begjæret gjennom bevegelsen fra det private og offentlige, og ved å gjøre tilgjengelig et imaginært drømme- og fantasirom.

### **3.2.8 Ekstrem temporalitet i *Plutselig høre noen åpne en dør*. Tid, nærvær og narrasjon**

Til slutt i denne analysen vil jeg se på noen temporale elementer ved Marsteins roman, og trekke noen linjer mellom temporalitet, nærvær og narrasjon. I en narrasjon kan vi ikke utelukkende gjenkjenne nærværserfaringer på grunn av deres ekstreme temporalitet, vi må

også ta i betraktning at nærvær er en kroppslig og romlig erfaring. Jeg vil nå se på noen eksempler fra Marsteins romantekst som jeg mener signaliserer at jeg-karakteren har eller har hatt nærværserfaringer. I den sammenheng vil jeg primært ta for meg det temporale aspektet ved nærvær, men også kommentere romlige og kroppslige aspekter.

Lothe påpeker at tid ikke bare er knytta til den fysiske verden, men også til vår opplevelse av verden (1996, s. 61). Dette demonstreres til fulle av jeg-karakteren:

Jeg teller timer, det er over tredve timer til Henning kommer med Sara i morgen. Kanskje leverte jeg henne for tidlig i barnehagen. Jeg våknet med en uro i dag, ganske svak, rask pust og krappe bølger i magen. Jeg sto opp med en gang. Etterpå ble uroen avløst av en generell irritasjon og jeg lot den gå utover Sara. Jeg kritiserte måten hun spiste på, at hun somlet mens hun kledde på seg. Treet i bakgården har allerede fått noen gule blader, tida går så fort. Jeg har ikke en gang vent meg til tanken på at jeg blir eldre år for år (Marstein, 2000, s. 13).

Jeg-karakteren opererer her med flere tidsbegreper. Hun måler timer til datteren kommer tilbake, lurar på om hun brukte for liten tid på Sara og leverte henne «for tidlig» i barnehagen. I en intern analepse viser hun til ubehaget hun våkna med samme dag, og om irritasjonen som har prega henne hele formiddagen. Endelig viser hun til årstida, naturens syklus, at det er blitt høst ute, og føler det som om «tida går så fort» og at hun eldes uten å legge merke til det. Avsnittet demonstrer hvor relativ og subjektiv erfaringa av tid kan være, noe som framheves av jeg-karakterens svært så refleksive diskurs. Det synes likevel som om refleksjonen i dette tilfellet springer ut av en enkeltepisode: at hun våkna med «en uro». Denne kroppslige uroen som hun bare delvis kan beskrive med ord og må omskrive i en simile – «krappe bølger i magen» – kan tolkes som spor etter en nærværserfaring. Det kroppslige ubehaget er sannsynligvis resultatet av et mareritt, og har en så sterk virkning på henne at den preger hennes handlinger og refleksjoner hele den kommende dagen. Nærværet er her forbundet med drømmene og det ubevisste, men også med kroppen og fornemmelsen av ubehag. Uroen jeg-karakteren føler kan sies å være en førsthetserfaring, mens irritasjonen innebærer et skritt opp på erfaringsstigen, er en annethetserfaring, det vil si en reaksjon på fornemmelsen. Refleksjonen om tid er derimot et symbol, en fortolkning av fornemmelsen og reaksjonen (Fehr, 2006, kap. 2, s. 11-12). Nærværserfaringa er i seg sjøl ekstremt temporær, men den har en tyngde og en kvalitet som utløser reaksjoner og refleksjoner. Det som kjennetegner nærværet i denne episoden er uroen og ubehaget. Med von der Fehr vil jeg si at jeg-karakterens kropp på en ikke-kausal måte sier ifra om at noe er galt (2006, kap. 4, s. 7).

I motsetning til *Skråninga* er ikke *Plutselig høre noen åpne en dør* noen retrospektiv roman. Tidvis er teksten en rein bevissthetsdiskurs hvor tanker uttrykkes direkte via

karakterens erfaringer. Presensformen i romanen har likevel ulike nivåer. Ut fra Cohns narrative teori vil jeg plassere tanker og hendelser på et øyeblikksnivå (1978, s. 190). Spesielt viktig i *Plutselig høre noen åpne en dør* tolker jeg imidlertid det iterative presens-nivået. Dette kommer til uttrykk i passasjer som «hver gang hun spør ...», «for ofte», «ganske ofte» og «flere ganger om dagen» (2000, s. 19, 94, 95). Det iterative preger også de ytterst trivielle og hverdagslige handlingene som beskrives: måltidene, hentingene i barnehagen og arbeidet med hovedoppgaven. Tematisk får dette nivået etter min mening stor betydning, det skaper et bilde av en jeg-karakter som er fastlåst i et bestemt tanke- og handlingsmønster.

Det iterative preger også den narrative strukturen i romanen. Vi har ikke noen egentlig historie eller handlingsforløp å forholde oss til, bare ei rekke episoder. Den narrative strukturen ser for eksempel slik ut: Jeg-karakteren og Sara leker, jeg-karakteren og Sara krangler, de går på kafé, jeg-karakteren skriver på hovedoppgaven, jeg-karakteren går på date med Johan, Sara og jeg-karakteren spiser middag, jeg-karakteren henter/leverer Sara i barnehagen, jeg-karakteren og Sara reiser hjem til mor/mormor på julebesøk også videre. Også kapitlene og setningene, som svært ofte veksler mellom beskripsjoner, handlinger og tankesitater, har denne episodiske strukturen. I tillegg til ei rekke andre elementer gjør dette at det romlige vektlegges framfor temporale elementer i romanen.

Som hendelser som oppstår plutselig og er svært kortvarige får jeg-karakterens nærværserfaringer en spesiell narrativ funksjon. Nærværet er punkter i narrasjonen hvor rom og tid, kropp og bevissthet smelter sammen i en enhetlig erfaringsdimensjon som virker tanke- og/eller handlingsendrende. Nærværet fungerer også som kontraster til jeg-karakterens refleksive diskurs og hennes kontrollerte handlingsmønster.

Jeg-karakteren i Marsteins roman får ofte ubehagelige fornemmelser. Disse kan tolkes som en manglende innsikt i eget liv – som også jeg-karakteren i *Skråninga* utviser – og demonstrerer et avvik mellom tanke og handling. Mot slutten av romanen, som under julebesøket hjemme hos mora, finner jeg for eksempel flere logiske brister i jeg-fortellerens resonnementer:

Jeg skjelver nesten, av en ekstrem følsomhet, men tror ikke jeg kjenner følelser. Følsomheten innbiller sinnet følelser, tenker jeg, og ser på rundkjøringa der og den bensinstasjonen, jeg tenker *vekk noe i meg noe annet enn tungsinn og ubehag*; jeg ser på dem som helt alminnelige ting, men hjertet mitt dunker og jeg puster fort. Og den der «snøen» og «iskrystallene» i lufta, tenker jeg, alt er dekket av ny hvit snø, fjellet «i det fjerne» er «fabelaktig». Jeg grøsser, jeg er på gråten og tror ikke jeg kan føle noe virkelig. Så grenseløst mottagelig for inntrykk! tenker jeg. Jeg er kvalm til halsen av følsomhet (2000, s. 172).

Jeg-karakterens rasjonaliserende holdning får her abnorme dimensjoner. Hun forsøker å skille mellom følsomhet og følelser, uten å overbevise eller å makte å dempe hjertebanken og den kjappe pusten. Logikken i argumentene slår sprekker, og jeg-karakteren framstår som sterkt forvirra. Til og med hermetegnene virker malplasserte. Hvorfor skildre snø som «snø» og iskrystaller som «iskrystaller»? Spriket mellom handling («jeg er på gråten») og tanke («tror ikke jeg kan føle noe virkelig») virker absurd. Igjen er det en kroppslig fornemmelse (en skjelving, hjertebank og hurtig pust) som utløser reaksjoner og refleksjoner. Sansninga kan videre sies å være synestetisk; blikket veksler fort fra sted til sted, og blir til slutt et sammen-satt bilde av snø som faller og fjellet i det fjerne som jeg-karakteren får gysninger av. Hendelsen er kortvarig, preges av hurtige vekslinger mellom inntrykk, og tilstedeværelse i øyeblikket blandes med kroppslige erfaringer fra barndommen. Jeg-karakteren har med andre ord en nærværserfaring, og forsøkene på å tolke og rasjonalisere kommer til kort. Jeg-karakteren blir i denne episoden et slags tid- og viljeløst subjekt, eller som Seel sier, et «*pure will-less, painless, timeless subject of knowledge*» (2005, s. 7). Narrativt uttrykkes dette nærværet ved et brudd i jeg-karakterens rasjonalistiske diskurs. Rytmen i språket er kjapp og huggende, tonen emotiv og diskursen autonom indremonologisk. Dette underbygges av det alogiske i argumentet. Umiddelbare erfaringer og tanker smelter sammen i en ekstrem presens som visker ut grensene mellom rom og tid, og det intense ved hendelsen understrekes ved at kapittelet avsluttes etter denne episoden. Der hvor jeg-karakterens bevissthet ikke klarer å takle den direkte kontakten med virkeligheten stopper også narrasjonen opp.

Grunnen til at nærværet får narrasjonen til å “stoppe opp” kan tilskrives den lange fortellertida i disse episodene. Som i den refererte episoden skildres ofte nærvær i Marsteins romantekst i form av deskriptive pauser, «det vil seie at til eit segment i teksten («n») svarer det ingen tidsprogresjon i historia» (Lothe, 1996, s. 70). Disse pausene skaper en romlighet i narrasjonen, og er øyeblikk hvor jeg-karakteren ofte fortaper seg i tings og hendelsers framtoning. Det skjer for eksempel en kveld mens hun sitter og leser og blir avbrutt av Sara som spør om hun kan få is eller vafler. Jeg-karakteren opplever plutselig ro og velvære, en ekstremt kroppslig og psykisk tilstedeværelse:

Håret hennes har strimlet seg i tuppene, det er nesten hvitt etter all sola i sommer. Hun stirrer åndsfraværende opp i taket og beveger leppene, jeg lurar på hva hun sier inni seg. Jeg tror jeg er skjelve i musklene av ømhet. Hun er så søt at jeg har lyst til å si «jeg har lyst til å spise deg opp» og lignende (2000, s. 10)

Det er uklart hva som forårsaker nærværet i dette tilfellet. Jeg-karakteren føler at teorien hun leser går rett inn; «hodet mitt er så åpent». Hun er så tilstede i situasjonen at Saras avbrytelser ikke irriterer henne, tvert imot opplever hun datteren som vakker og søt. Som i de to foregående eksemplene ser vi at opplevelsen av nærvær oppstår plutselig, er kortvarig, prega av en synestetisk sansning av Saras hår, kropp og hennes gester, samt av å lese ei bok, og av en fysisk fornemmelse som gjør jeg-karakteren skjelven. Det kortvarige nærværet utløser et ønske om kroppslig forening med datteren. Ifølge Gumbrecht er dette begjæret helt naturlig i en nærværskultur: «eating the world as the most direct way of becoming one with the things of the world in their tangible presence» (2004, s. 87). Jeg-karakteren viser her ingen tegn på frykt for å miste sin sjølkontroll, hun sulter tvert imot etter mer direkte fysisk kontakt.

Nettopp nærheten til Sara og arbeidet med hovedoppgaven er noe som ofte utløser nærværserfaringer hos jeg-karakteren. Mens hun og Sara sitter og spiser boller og drikker kakao, skjer følgende:

Sara plukker en rosin ut av bollen og stikker den i det ene neseboret mens hun smiler barnaktig fandenivoldsk. Jeg kniper øynene sammen og ser liksom-sint ut, og et øyeblikk er vi på en fullkommen humoristisk bølgelengde. Dette er «dialog», tenker jeg, dette er «møte», og jeg fryder meg så det kjennes fysisk. Så faller jeg ut, jeg er nødt til å ta blikket av henne, se i veggen eller et annet sted, jeg ser i veggen (2000, s. 25).

Et kort øyeblikk før hun begynner å reflektere og tolke, lever jeg-karakteren seg helt inn i en ordløs lek med Sara. De kommuniserer på et ordløst plan, opplever ingen distanse til hverandre eller seg sjøl, de er *i* verden. Den ekstreme presensen Marstein opererer med skaper en følelse av nåtidighet – det skjer nesten ingen progresjon i handlinga, alt fokus er på øyeblikket – og den emotive tonen fører til et brudd i den ellers refleksive diskursen. Dette danner etter min mening et mønster i narrasjonen i romanen. Nærværserfaringene skaper en kontrast til det menings- eller rasjonalistiskbaserte tankemønsteret til jeg-karakteren. De skaper en kontrast mellom handling og tanke og en egen indre dramatikk i narrasjonen. Johnsen har også påpekt denne effekten: «Brytningen mellom hennes overbevissthet og opplagte glipp i eget prinsippryteri er det som skaper spenninga i det som fortelles, og dette levendiggjøres av den tilsynelatende mangelen på struktur i formidlingen» (2004, s. 87).

En av de mannlige karakterene i Marsteins tekstsamling *sterk sult plutselig kvalme* (1998) gir en karakteristikk som virker svært treffende på jeg-karakteren i *Plutselig høre noen åpne en dør*:

Fra første gang de traff hverandre så han det; de anspent-likegyldige framstøtene hennes, de klamrende-avvisende kroppsbevegelsene de første gangene de lå sammen. Han tenkte at hun var en som ikke helt har funnet seg selv, men hadde mange ideer om hvordan hun ville være. Hun er så selvstendig og uavhengig og oppfører seg som et barn; og hun er så selvovervåkende og behersket og vil være helt vill og gal og omvendt (1998, s. 83).

Etter min mening kan denne paradoksbeskrivelsen overføres også til det narrative i Marsteins roman. Jeg-karakteren dras mellom det naturlige og kultiverte, hun er anspent og likegyldig, klamrende og avvisende på en gang. Hun preges av en sterk rasjonell holdning, men drives også av et sterkt behov for og en lengsel etter nærværserfaringer. Nærværserfaringene danner kontrapunkter i narrasjonen, de skaper brudd og pauser i de refleksive tankerekken og de bevisste handlingene til jeg-karakteren. Disse bruddene kan igjen ses som et mønster i narrasjonen: handlinger og tanker veksler mellom mening og nærvær, og nærværet skaper både en dynamikk og en balanse i jeg-karakterens tanke- og handlingsmønster.



## Kapittel 4: Oppsummering og konklusjon

### 4.1 Oppsummering

Narrasjoner kan leses som resultatet av ei rekke fortellertekniske valg eller estetiske strategier som er foretatt i den hensikt å skape en spesiell effekt eller mening, å oppnå et bestemt estetisk mål. I denne oppsummeringa vil jeg se nærmere på funnene jeg har gjort i analysen, på narrative likheter og forskjeller ved Tiller og Marsteins romaner, og forsøke å forklare hvorfor jeg mener to i utgangspunktet ulike estetiske strategier kan sies å resultere i noenlunde samme estetiske effekt.

#### 4.1.1 Den handlende kroppen

Hovedproblemstillinga i denne oppgaven har vært som følger: hvordan påvirkes narrasjonene i Carl Frode Tillers *Skråninga* og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør* av behovet for nærvær, og hvordan uttrykker narrasjonene dette nærværet?

Tillers og Marsteins romaner er begge bevissthetsdiskurser. Tradisjonelt har slike diskurser blitt oppfatta som skildringer av bevissthetens møte med verden, hvor ytre hendelser er motivert av indre bevegelser og mye av det som skjer av handling er tilfeldig.<sup>16</sup> Min analyse viser imidlertid at kropp og bevissthet kan leses som en uatskillelig enhet, hvilket betyr at indre og ytre handlinger har en nær forbindelse.

Sjøl om *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør* begge er bevissthetsdiskurser – primært henholdsvis en sjølfortalt monolog/minne-monolog og en autonom indremonolog – blir kroppen en narrativ målbar størrelse i begge narrasjonene. Som det kommer fram av analysen er det også en nær sammenheng mellom kropp, kroppstyper, rom, kronotoper, romlig tilgjengelighet og tid i Tillers og Marsteins narrasjoner. Narrativt skaper karakter-kroppene romlige bevegelser, tilgjengelighet til rom og knytter rom og tid sammen i kronotoper som danner basis for erfaring. Jeg har redegjort for hvordan disse narrative bevegelsene og strukturene kan forklares ut fra Gumbrechts teori om nærvær og Seels teori om estetisk persepsjon.

Jeg-karakterene til Tiller og Marstein uttrykker henholdsvis et dualistisk og ambivalent verdenssyn. Tillers jeg-karakter straffer sin egen kropp fordi den ikke vil lystre hans bevissthet, mens Marsteins jeg-karakter drives av en sterk ambivalens mellom å opptre kontrollert og et sterkt ønske om å miste kontrollen. Dualismen og splittelsen oppheves av

---

<sup>16</sup> Se for eksempel Eric Auerbachs tolkning av Virginia Woolfs *To the Lighthouse* i *Mimesis: Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* (Gyldendal, 2002, s. 557-558), oversatt av Per Paulsen.

narrasjonen. Dette skjer ved at kroppen blir en målbar narrativ størrelse og settes inn i et semantisk, psykologisk og tematisk nettverk av kroppstyper som danner grunnlag for handling og romlige bevegelser. Videre finner det sted en bevegelse fra det refleksive til kroppen som en handlende narrativ størrelse. Nærværserfaringer spiller her en styrende eller korrigerende rolle. Til sammen gjør disse virkemidlene at karakterene framstår som en enhet kropp-bevissthet, ikke bare som bevisstheter eller bare kropper.

Minnestrukturen i *Skråninga* styres av jeg-karakterens smertefulle nærværserfaringer, og knytter sammen erfaringer fra ulike rom og ulike tider i et repetitivt mønster. Den episodiske strukturen i *Plutselig høre noen åpne en dør* har et iterativt presensnivå hvor nærvær som meningsoverskridende hendelse skaper signifikante stopp eller pauser i narrasjonen. Lengselen etter og behovet for nærvær kommer i begge romanene til uttrykk gjennom førsthets- og annethetserfaringer, og skaper et narrativt mønster prega av dissonans og kontraster. Hos Tiller kan vi snakke om en dissonans mellom jeg-karakterens tanker og handlinger. Jeg-karakterens smertefulle nærvær og behovet for et positivt nærvær gjør han til en slave av sine behov; han kan verken kontrollere kropp eller bevissthet. Hos Marstein skapes det også en kontrast mellom smertefulle og behagelige nærværserfaringer, som igjen danner en kontrast til jeg-karakterens sterkt refleksive og intellektuelle diskurs. Behovet for nærvær speiler seg i begge narrasjonene i den romlige bevegelsen fra det private til det offentlige og endelig det imaginære rommet.

Narrativt framstilles nærværserfaringer hos Tiller som kortvarige øyeblikk hvor erfaringer fra nåtid og fortid smelter sammen i minner, og hos Marstein direkte via bevisstheten i en ekstrem presens hvor tanke og handling synkroniseres. De rå fysiske hendelsene skaper dermed, for å si det med Punday, henholdsvis en orden og et brudd i ordenen i de narrative hendelsene. Mens nærværet kan sies å være styrende for minnestrukturen i *Skråninga*, fungerer nærværet i *Plutselig høre noen åpne en dør* som brudd- og pauseskapende.

Både *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør* har et lavt fortellertempo og en utprega romlig struktur. I begge romanene skapes det et romlig her-og-nå-fokus på øyeblikket. Slik understrekes også den nære forbindelsen mellom narrasjon og nærvær som en kroppslig, romlig og ekstremt temporær erfaring. Gjennom nærværserfaringene knyttes subjekt (kropp-bevissthet), rom og tid sammen. Tillers og Marsteins jeg-karakterer opplever i korte øyeblikk at kropp og bevissthet er en enhet og at de er en del av rommet og verden. Dette preger også narrasjonene på et overordna plan: kropp/bevissthet, rom og tid utgjør en enhetlig del av romanenes handlings- og kunnskapssystem. Behovet for nærvær kan til tross

for Tillers og Marsteins ulike estetiske strategier sies å komme til uttrykk i det forteller-tekniske, i tanke- og handlingsmønsteret og i de temporale-romlige kronotopene i narrasjonene. Nærvær kan dermed, som jeg antyda i hypotesen, sies å fungere som en narrativ dynamo i *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør*.

#### 4.1.2 Et imaginært nærvær

Det er nærværet som narrativ dynamo som etter min mening fører til opprettelsen av et imaginært rom i Tillers og Marsteins romaner. Punday sier at narrativt rom bare kan forstås i lys av de bevegelser disse rommene gjør tilgjengelig (2003, s. 140). I motsetning til Punday vil jeg imidlertid hevde at bevegelsen i retning det imaginære i romanene primært verken er resultatet av kulturelle eller sosiale omstendigheter, men et resultat av jeg-karakterenes nærværbehov. Dette imaginære rommet har en viktig narrativ funksjon.

Min påstand underbygges av flere ulike momenter. Tillers jeg-karakters erfaringer i den offentlige verden preges av en realitetssvikt som resulterer i at virkelighet og imaginasjon flyter over i hverandre. På den psykiatriske avdelinga skaper han, gjennom å skrive, et ekstra-privat, imaginært rom, og mer konkret et organisk og auditivt bilde av far og sønn forent som jord og knokkelklang. Det imaginære i Marsteins roman kommer først til uttrykk gjennom ei rekke drømmer som demonstrerer jeg-karakterens redsel for det kroppslige og naturlige, dernest gjennom fantasier om drap og voldtekt.

Det som kjennetegner det imaginære hos Tiller og Marstein er en form for synestetisk sansning og oppmerksomhet om situasjonens framtoning, en *sensuous imagination* hvis objekter «are made present in a remembering, anticipating, or fantasizing appropriation» (Seel, 2005, s. 72). Med Seel kan vi si at karakterene er underlagt mer enn de styrer sine fantasier og dagdrømmer, og at det imaginære tilfredsstiller et behov: «It satisfies our need for semblance way beyond the boundaries of all empirical being and semblance» (2005, s. 76). Det betyr at virkeligheten gjennom det imaginære modifiseres for å tilfredsstille et behov som ikke blir tilfredsstilt i den virkelige verden. Drømmene om vold og voldtekt i Marsteins roman kan derfor tolkes som jeg-karakterens frykt og behov for en direkte kontakt med verden, eller for å si det med Gumbrecht, hennes ønske om å gjennomtrengre og frykt for å bli gjennomtrengt fysisk (2004, s. 87). I Tillers roman får jeg-karakteren gjennom fantasier og skriftlige metaforer en lingvistisk adgang til virkeligheten. Via fantasien og dagdrømmene skaper han seg et imaginært nærvær: «The appearing of the linguistic object allows an absent presence to appear» (Seel, 2005, s. 80).

#### 4.1.3 Nærværet har en balanserende narrativ funksjon

Så langt har jeg fokusert på likhetstrekk i Tillers og Marsteins narrasjoner. Imidlertid er tekstene naturlig nok forskjellige på mange plan. Jeg har allerede nevnt fortellerteknikken. *Skråninga* er en retrospektiv roman, hvilket betyr at nærværserfaringene er refererte og ikke har samme øyeblikkelige virkning på jeg-karakteren som de har i Marsteins roman. Nærværets narrative betydning i *Skråninga* viser seg primært i måten minne-monologen er strukturert på. Jeg-karakterens erfaringsverden kretser hele tida rundt et lite knippe minner som har hatt en så sterk virkning at vi kan si at han som forteller er i minnenes vold. Narrativt uttrykkes dette ved at fortida virker styrende på nåtida, og ved at nærværserfaringer styrer minnestructuren og dermed også bevissthetsdiskursen. I *Plutselig høre noen åpne en dør* skildres jeg-karakterens nærvær i en ekstrem presens, og fungerer tanke- og/eller handlingsendrende i øyeblikket. Et plutselig velvære gir eksempelvis jeg-karakteren lyst til fysisk å smelte sammen med kjæresten Johan, mens en sterk uro resulterer i ønsker om å “spise” eller “drepe” Sara. Mens Tiller gjennom sin narrasjon hovedsakelig skildrer hvordan et kroppslig nærvær kan ta overhånd og dominere en persons tanke- og handlingsmønster, viser Marsteins narrasjon hvordan nærvær kan oppstå som tanke- og handlingsendrende førlogiske erfaringer i en travel og triviell hverdag.

En annen vesentlig narrativ forskjell mellom romanene er at Tillers jeg-karakter demonstrerer en dualistisk holdning til forholdet mellom kropp og bevissthet, mens Marsteins jeg-karakter utviser en ambivalens eller splittelse. Dualismen i *Skråninga* viser seg i måten romanen framstiller et bilde av en lidende kropp, i de metaforiske omskrivingene av angst og uro, og konkret i hvordan jeg-karakteren straffer sin egen kropp fysisk. Ambivalensen i *Plutselig høre noen åpne en dør* uttrykkes narrativt ved jeg-karakterens inkonsekvente tanke- og handlingsmønster, drømmenes skremmende naturbilder, voldsfantasiene, og endelig ved at diskursen blir mer spesifikk autonom indremonologisk og språket mer emotivt enn ellers når jeg-karakteren erfarer et nærvær.

En tredje viktig forskjell er de repetitive og iterative strukturene i romanene. Tillers tekst er full av gjentakelser, mens Marsteins tekst har en episodisk struktur og som følge av det et iterativt presensnivå. Strukturene kan sies å være karakteriserende: Tiller skildrer en psykiatrisk pasients omflakkende og fortidsbaserte bevissthetsdiskurs, mens Marstein beskriver bevisstheten til en intellektuell og meget sjølbevisst mor. Repetitiviteten og iterativiteten viser på ulike måter til jeg-karakterenes fastlåste eller destruktive tanke- og handlingsmønstre, men er også et tidløst nivå hvor det fokuseres på øyeblikket. Slik får nærværserfaringer som ekstremt temporære og meningsoverskridende hendelser en sentral

narrativ funksjon: hos Tiller som strukturerende og styrende og hos Marstein som brudd- eller pauseskapende.

Her er vi ved kjernen av det som etter min mening er det estetiske målet ved Tillers og Marsteins romaner. Narrasjonen i *Skråninga* uttrykker jeg karakterens smertefulle kroppslige nærvær via et dualistisk handlingsmønster og en repetitiv struktur. Romanen tematiserer den psykosomatiske lidelsen som resultat av at smertesyntomer ignoreres og blir til usunne vaner (Fehr, 2006, kap. 4, s. 7-8). Narrativt framstilles jeg-karakteren i *Skråninga* som en slave av sine behov; han kan ikke lenger leve funksjonelt. Marsteins jeg-karakter oppfatter seg allerede i utgangspunktet som en slave av sine biologiske behov, men erkjenner delvis bevisst at hun må endre atferd. Narrativt uttrykkes dette ved at jeg-karakterens uro på det iterative presensnivået kontrasteres med plutselige øyeblikk av ro og velvære, og at nærværserfaringene kontrasterer den refleksive diskursen. Det estetiske målet med *Plutselige høre noen åpne en dør* kan sies å være å skildre uro og ubehag som en konsekvens av ikke å ta umiddelbare erfaringer på alvor. De positive nærværserfaringene demonstrerer hvilken betydning kvaliteten på disse erfaringene har. Som bevissthetsdiskurser viser begge romanene til det subjektive aspektet ved erfaring. Det som er virkelig er det vi, som subjekter, erfarer som virkelig. Dette subjektive kommer også sterkt til uttrykk som nærværserfaringer, og demonstrerer som von der Fehr sier at: «*All kognitiv aktivitet har en basis i det kroppslige, slik også erfaring har*» (2006, kap. 2. s. 10).

Om karakterenes bevissthetsdiskurser demonstrerer en dualisme og splittelse kan narrasjonene sies å understreke en enhet mellom kropp og bevissthet. Jeg-karakterens fysiske avstraffelser i *Skråninga* resulterer bare i et sterkere kroppslig nærvær. Dette nærværet forhindrer et tap av en fysisk livsdimensjon, samtidig som det hindrer han i en kvalitativ interaksjon med omverdenen. Hos Marstein kommer ambivalensen kropp-bevissthet til syne ved at tanker og kontrollerte handlinger veksler med plutselige kroppslige motreaksjoner og inkonsekvente handlinger. Disse momentene samt at fortellernes perspektiver er sammenfallende med karakterenes, medfører at fokus forskyves i retning av en implisert forfatter, eller det Lothe kaller “tekstintensjonen” (1996, s. 29-30). Som tekstintensjon vil jeg hevde at romanene til Tiller og Marstein demonstrerer betydninga av nærvær gjennom foreldre/barn-relasjoner og som fortidige eller nåtidige kroppserfaringer. Narrativt og som tekstintensjon understrekes viktigheten av en balanse i forholdet mellom kropp og bevissthet, mening og nærvær. Derfor kan også rå fysiske hendelser sies å fungere korrigerende eller endrende for karakterenes tanke- og handlingsmønster. Konkret uttrykkes balansen eller enheten mellom

kropp og bevissthet hos Tiller gjennom strukturen i minnemonologen og hos Marstein ved narrative brudd og pauser.

Funnene i analysen underbygger etter min mening Gumbrechts hypotese om at det vi primært savner i en verden gjennomsyra av mening, og som derfor framstår som et ikke helt bevisst begjærs-objekt i vårt samfunn, er nærværserfaringer (2004, s. 105). Som jeg har vist i analysen er det mulig å peke på mange nære sammenhenger mellom behovet for nærvær og måten narrasjonene til Tiller og Marstein er forma på.

#### **4.1.4 Metoden påviser sammenhengen nærvær-narrasjon**

Så til det andre spørsmålet i min problemstilling: kan den narrative metoden jeg har brukt i denne analysen sies å være et egna verktøy for å undersøke sammenhengen nærvær-narrasjon?

Pundays kroppslige narratologi er et godt verktøy når det gjelder å identifisere nærvær som kroppslige og romlige erfaringer. Analysen har vist hvordan kronotopene i Tillers og Marsteins romaner fungerer som rammer og utgangspunkt for tanker og handling, og dessuten skaper markante romlige bevegelser i narrasjonene. Ved hjelp av kronotopene har jeg også kunnet påvise at nærværserfaringene har en signifikant narrativ funksjon som øyeblikks-opplevelser. For å kunne vurdere forholdet kropp-bevissthet har jeg funnet det nødvendig å supplere Pundays metode med Cohns teori om bevissthetsdiskurser. Dette har gjort meg i stand til å påvise de nære forbindelsene mellom kropp og bevissthet, og dessuten til klarere å kunne tolke de narrative strukturene i romanene. Lothes narrative teori har også vært et kjærkomment supplement, spesielt når det gjelder fortellertekniske vurderinger og analyse av tid som narrativt virkemiddel.

Den narrative analysen tar utgangspunkt i Gumbrechts teori om nærværproduksjon og Seels estetiske filosofi. Det er Gumbrechts definisjon av nærvær som kroppslig/sanselig, romlig og ekstremt temporært fenomen som er grunnlaget for denne oppgaven. Ved hjelp av Seels teori om estetisk persepsjon, framtoning og estetiske erfaringer har jeg pekt på hvilke betingelser som må være tilstede for at vi skal erfare nærvær, og dermed også fått et mer presist narrativt analyseverktøy. For ytterligere å konkretisere hva nærvær er har jeg også sammenligna nærvær med det vi kan kalle kroppens tause kunnskap. Min bruk av von der Fehrs pragmatiske tegnteori har gjort meg i stand til å referere til nærvær som en spesifikk type erfaring – førsthets- og annethetserfaringer – og til å se nærvær som et første ledd i en dynamisk erfaringsprosess.

Til sammen har disse virkemidlene gjort det mulig å påvise at det er en nær sammenheng mellom nærvær og narrasjon. Eksempelvis forteller Tillers og Marsteins karakterkropper en egen historie som står i kontrast til bevissthetsdiskursene, og denne kan sies å virke styrende for de narrative strukturene. Romanene kan leses som fortellinger om nærvær, men er også narrasjoner som formalt tar opp i seg elementene som kjennetegner en nærværserfaring. Jeg mener derfor at funnene fra analysen kan sies å bekrefte at metoden er et egna verktøy i forhold til problemstillinga.

Jeg vil i denne sammenheng presisere at metoden på samme måte som behovet for nærvær er historisk og kulturelt betinga. Som Punday understreker er hans kropps-narratologi nært knytta til tida og kulturen vi lever i, og har dermed tilsvarende begrensninger (2003, s. 19). En annen begrensning er at metoden sjølsagt ikke på en teoretisk uttømmende måte kan gjøre rede for en teksts fulle estetiske uttrykk. Og som jeg har vært inne på underveis i analysen vil andre teoretiske innfallsvinkler kunne belyse både estetiske og tematiske trekk ved Tillers og Marsteins narrasjoner. Derfor har jeg vist til psykoanalysen når jeg har sett aspekter som jeg ikke har funnet rom for å gå nærmere inn på, og jeg har referert til Giddens' sosiologiske teori og Eakins teori om identitet og narrasjon for å vise relevansen og rekkevidden av mine egne funn. Jeg ser det likevel som høyst sannsynlig at også andre teoretiske eller tematiske innfallsvinkler vil kunne fange opp og redegjøre for aspekter som min analyse ikke gjør.

#### **4.1.5 Nærvær som form, strategi og mål**

Behovet for nærvær uttrykkes narrativt i romanene til Tiller og Marstein. Kan vi dermed si at romanene har det samme estetiske mål?

Litteraturviter Per Thomas Andersen beskriver sitt møte med *Plutselige høre noen åpne en dør* på følgende måte:

Mens jeg leser, føler jeg irritasjon. Jeg irriterer meg fordi jeg syns boken er dårlig. Og jeg irriterer meg enda mer fordi jeg vet at det ikke er sant. Det er bare noe jeg syns fordi jeg ikke liker å høre det boken forteller meg. Det er slett ingen dårlig bok. Tvert imot. Jeg tror den er fremragende. Men den gjør noe ubehagelig med meg. Noe beklemmende. Den utfordrer meg (2003, s. 142).

Beskrivelsen samsvarer med min egen leseropplevelse – både av Marsteins og Tillers romaner – og antyder at det er en sammenheng mellom tekstenes innhold, form og resepsjon. Sjøl om resepsjonen ligger utenfor denne oppgavens rammer, vil jeg påpeke en slående likhet mellom Andersens og min egen lesererfaring og det Marstein i essaysamlingen *Konstruksjon og inderlighet* (2004) uttrykker som sitt estetiske mål:

Å lese sterk litteratur gjør deg både lystig og dyster, gir deg både angst og fryd, trøst og skremsel. Lesingen er en veksling: bekreftelse på angsten, avkreftelse av lykken, bekreftelse på lykken, avkreftelse av angsten, oppdagelse av ny angst, oppdagelse av ny lykke; trygghet, uro, trygghet, uro (Marstein, 2004, s. 51).

Marsteins erklærte mål kan knyttes til *Plutselig høre noen åpne en dørs* form og narrasjon, som igjen er forbundet med tekstens innhold. Eller som Seel sier om kunst: «Their meaning, their content, is and will remain tied to their individual form, and thus in turn to their specific appearing» (2005, s. 118). Min påstand er at Tillers og Marsteins romaner kan leses som fortellinger om nærvær, og at dette nærværet speiler seg i måten tekstene er narrativt forma på.

Som Punday understreker og min analyse viser, er kropp/sanselighet, rom og tid elementer som er gjensidig avhengig av hverandre i Tillers og Marsteins narrasjoner. Betingelsen for nærværproduksjon er som jeg sa i innledinga at bevissthet og kropp blir en enhetlig del av handlings- og kunnskapssystemet i narrasjonen. I analysen har jeg vist hvordan karakterene framstår som utprega kroppslige og sanselige, hvordan kroppen blir en del av rommet og skaper en romlig bevegelse, og endelig hvordan repetitivitet og iterativitet kan sies å knytte tid og rom sammen. Nærværserfaringa speiles altså i narrasjonene, og gjør at karakterene i kortvarige øyeblikk framstår som kroppslige og sanselige objekter med en romlig utstrekning. Jeg vil med andre ord hevde at de to romanene har noenlunde samme estetiske mål eller funksjon, sjøl om Tiller og Marstein opererer med ulike estetiske strategier.

## 4.2 Konklusjon

Ifølge Giddens lever vi i et høymoderne samfunn hvor kunnskap er blitt spesialisert, hvor sannheten ikke lenger anses for å være autoritær eller endelig og hvor tvilen og refleksiviteten har blitt institusjonalisert. Dette medfører en utbredt desorientering, en følelse av å «being caught up in a universe of events we do not fully understand, and which seems in large part outside of our control» (Giddens, 1990, s. 2-3). von der Fehr sier at medienes virkelighet ofte framstår som «sannere» enn virkeligheten, og at vi som en følge av dette ikke lenger stoler på våre egne erfaringer (2006, s. 5-6).<sup>17</sup> Danto gir uttrykk for denne erfaringsskepsisen når han sier at moderne kunst ikke lenger kan forstås ut fra estetiske kriterier, men bare i relasjon til kunstteorien. For Danto representerer ikke språket noen virkelighet «siden virkeligheten er

---

<sup>17</sup> Se også Gianni Vattimos teori om det moderne medie- og kommunikasjonssamfunnet i *The Transparent Society* (Johns Hopkins University Press, 1992).



blottet for representasjonsmuligheter» (2006, s. 57). I en slik verden, hevder Gumbrecht, vil behovet for en en meningsoverskridende og direkte kontakt med virkeligheten være utbredt.

Det finnes utallige kulturelle uttrykk for lengselen etter en kroppslig og direkte kontakt med verden som kan tolkes som forsøk på å semiotisere kroppen (Brooks, 1993, s. 26). Et eksempel er kroppsfixeringa innen reklame, media og film. Et annet eksempel er populariteten diverse former for ekstremsport har fått de siste åra: strikkhopp, fjellklatring, elvepadling, kroppsbygging, *raving*, triathlon også videre. Et tredje eksempel er den moderne tatoverings- og *cutting*-kulturen, hvor kroppen på mer eller mindre ekstreme måter modifiseres.<sup>18</sup> Å skade sin egen kropp kan tolkes som et desperat forsøk på å erstatte følelsesmessig smerte med kroppslig smerte, eller som von der Fehr sier: «Selvskadende handlinger skaper en følelse av en mulig meningsfull integrering med verden» (2006, kap. 4, s. 14).

Med utgangspunkt i Deweys pragmatiske filosofi går jeg i denne masteroppgaven ut fra at behovet for nærvær og estetiske erfaringer er biologisk (Shusterman, 1992). Videre hevder jeg at behovet for nærvær er historisk og kulturelt betinga, og derfor vil komme ekstra sterkt til uttrykk i kunst og litteratur i det Gumbrecht kaller en meningsdominert verden.

Estetiske erfaringer oppstår i spenningsfeltet mellom mening og nærvær. Med Seel vil jeg hevde at betingelsen for å erfare estetisk avhenger av vår evne til å persipere estetisk, det vil si å oppleve ting og hendelser slik de framtoner i øyeblikket. En slik persepsjon gir oss innsikt i en virkelighet som går utover det logiske og kunnskapsmessige, og tilfredsstiller et behov for å leve i øyeblikket og for et annerledes her-og-nå (Seel, 2005, s. 87). Nærvær er intense og kortvarige øyeblikk hvor vi opplever at det ikke er noen distanse mellom oss (subjekt) og verden (objekt), hvor vi er sanselig og kroppslig i kontakt med virkeligheten og del av en kosmologisk rytme.

I min narrative analyse har jeg påvist at det er en sammenheng mellom nærvær og narrasjon i Marsteins og Tillers romaner. Fokuset på kropp i romanene kan som Brooks sier vise til splittelsen mellom språk og virkelighet, tegn og referanse, og kroppen som et sted hvor primale krefter kommer til uttrykk (1993, s. 7). Dette demonstreres ved Marsteins jeg-karakters ambivalens i forhold til kropp og bevissthet, og Tillers jeg-karakters dualistiske verdenssyn. Viktigere er det etter min mening at kroppen faktisk knytter karakterene fysisk til verden. Jeg-karakterens førsthets- og annethetserfaringer fungerer tanke- og

---

<sup>18</sup> Se for eksempel Victoria L. Pitts' bok *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification* (Palgrave MacMillan, 2003), eller Steven Levenkrons *Cutting: Understanding and Overcoming Self-Mutilation* (W. W. Norton & Company, 1999).

handlingsendrende, virker styrende/korrigerende og knytter karakterene til virkeligheten. Nærværet viser seg også i måten narrasjonene er strukturert på: i den romlige bevegelsen fra det private til det imaginære rom og de repetitive og iterative mønstrene. Særlig det imaginære rommet får en viktig narrativ funksjon og kan sies å tilfredsstille et behov for et annerledes her-og-nå og skape et imaginært nærvær. *Skråninga* og *Plutselig høre noen åpne en dør* uttrykker med andre ord behovet for og betydninga av nærvær som en meningsoverskridende erfaring. Fiksjonen speiler virkeligheten og virkeligheten speiles i fiksjonen.

Til slutt i denne konklusjonen vil jeg forsøke å besvare noen spørsmål jeg stilt meg sjøl mange ganger i løpet av arbeidet med denne oppgaven. For eksempel har jeg lurt på om ikke jeg-karakteren i *Skråningas* forsøk på å oppnå kontakt med andre rett og slett kan tolkes som et forsøk på å tilfredsstille behovet for sosialt stimuli, kjærlighet, omsorg og/eller seksuelt begjær? Og kan ikke Marsteins jeg-karakters desperate forsøk på å få gamle ekskjærester i seng tolkes som et resultat av sjalusi og henne fysiologiske behov? Svaret er: jo, selvfølgelig. Men disse aspektene aleine forklarer etter min mening ikke den narrative bevegelsen fra det private til det offentlige rom i narrasjonene, eller hvorfor kropp, rom og tid knyttes sammen i det som kan sies å være narrasjonenes handlings- og kunnskapssystem.

La meg illustrere med et eksempel: To kamerater overværer en scoring i en fotballkamp. Den ene av kameratene klapper beherska, og tenker at målet er et resultat av en 3-5-2-formasjon, høyt ballpress, gjenvinning av ballen på motstanderens banehalvdel og hurtig spill i lengderetninga. Den andre kameraten ser ballen gå fra en spillers fot i en perfekt skrudd bue over en motspiller for så å lande som klistra på en medspillers støvel og derfra fyke som et prosjektil opp i vinkelen utagbart for keeper, og han reiser seg og brøler i ekstase. Hvem av de to ville vi misunne? Med Gumbrecht vil jeg si at det primært er nærværseffektene ved estetiske erfaringer vi lengter etter i en meningsdominert verden. Og det gjør vi ikke bare i gallerier, mens vi leser, ser film eller er på et eller annet idrettsarrangement, men også i hverdagen. Evnen til å persipere estetisk er, for å si det med Seel, medfødt, og alle objekter eller hendelser kan persiperes kontemplativt slik de framtoner for oss i øyeblikket og i all sin fylde. Det som skiller estetiske objekter fra ordinære sanseobjekter er at de er skapt for å ha en spesiell form for framtoning. Som jeg håper å ha fått tydelig fram i denne analysen: Tillers og Marsteins romaner er ikke bare fortellinger om to jeg-karakterers lengsel etter og behov for nærvær, men to romaner som med fortellertekniske, romlige og temporale virkemidler også uttrykker nærværserfaringens betydning gjennom sine narrasjoner.

Et interessant neste skritt ville vært å se på om nærværet som narrasjonene uttrykker også skaper nærvær hos oss som lesere. Som nevnt er både *Skråninga* og *Plutselig høre noen*

*åpne en dør* romaner som har gitt meg det jeg vil kalle nærværserfaringer. Å kunne forklare hvordan narrasjonene produserer dette nærværet hos meg som leser byr på ei rekke problemer. Jeg har i analysen bevisst forsøkt å unngå å bruke konseptuelle, metafysiske begreper – der hvor jeg ikke har funnet det nødvendig – for å fokusere på nærvær som et konkret, ikke-transcendentalt, men samtidig ikke-epistemisk og ikke-rasjonelt forklarlig fenomen. Å forklare fullt ut hva nærvær er og hvordan nærvær produseres vil i vitenskapelig forstand innebære virkelig å “skitne seg til” (Gumbrecht, 2004, s. 53), å ta i bruk begreper som ikke er besmitta med en eller annen hermeneutisk eller metafysisk mening og som på bedre vis er i stand til å uttrykke nærværserfaringas sterke kroppslighet og sanselighet, utstrakte romlighet og ekstreme temporalitet: følelsen av en stakket stund å føle seg som en del av verden. Det vil som Marsteins og Tillers romaner demonstrerer innebære å ta opp i seg nærværets elementer formalt, men også å relatere til verden uten å tolke eller tillegge mening. Å erfare nærvær vil si å avdekke halvparten av den dimensjonen vi i møte med verden erfarer som sann og virkelig. Å ta nærværserfaringer på alvor vil etter min mening kunne føre til en utvida fagforståelse med større vekt på det subjektive og kvalitative ved erfaring og i interaksjonen mellom mennesker – og mellom menneske og omverden. I en kultur opphengt i det rasjonelle, i mening og fornuft, kan et fokus på nærvær og estetisk erfaring kanskje også forhindre noe av den utbredte følelsen av ikke å være i kontakt med virkeligheten.

## Litteraturliste

### Primærtekster

Marstein, T. 2001 [2000], *Plutselig høre noen åpne en dør*, Forlaget Oktober, Oslo.

Tiller, C.F. 2002 [2001], *Skråninga*, Aschehoug, Oslo.

### Sekundærlitteratur

Andersen, P.T. 2003, *Tankevaser – om norsk 1990-tallslitteratur*, Universitetsforlaget, Oslo.

Brooks, P. 1993, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Danto, A.C. 2006, *Kunstens avslutning*, overs. av Mari Aarre, Pax Forlag, Oslo.

Eakin, P.J. 1999, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, New York.

Giddens, A. 1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge.

Giddens, A. 1990, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge.

Hagen, O. 2001, "Sjelden debut", *Dag og Tid*, nr. 21, 25. mai 2001

<<http://www.dagogtid.no/arkiv/2001/21/bokm/index.html>>, [11.10.2006].

Håkansson, G. 2002, *Fallet Sandemann*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

Johnsen, E. 2004, *Plutselig, virkelig: Om språk, erkjennelse og identitetsproblematikk i to nyere, norske romaner: En analyse av Like sant som jeg er virkelig av Hanne Ørstaviks og Plutselig høre noen åpne en dør av Trude Marstein*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen, Bergen.

Marstein, T. 1998, *sterk sult plutselig kvalme*, Forlaget Oktober, Oslo.

Marstein, T. 2004, *Konstruksjon og inderlighet. Essays*, Gyldendal, Oslo.

### Teori og metode

Bjorvand, A.M. 2003, *Rom og romlighet i Hanne Ørstaviks roman Kjærlighet*, hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, Oslo.

Cohn, D. 1978, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey.

Fehr, D. 2006, *Den pragmatiske utfordringen*, Oslo [Upublisert manus som planlegges ferdigstilt høsten 2006].

Gumbrecht, H.U. 2004, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*,

- Stanford University Press, Stanford, CA.
- Lothe, J. 1996, *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Punday, D. 2003, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York
- Seel, M. 2005, *Aesthetics of Appearing*, overs. av John Farrell, Stanford University Press, Stanford, CA.
- Shusterman, R. 1992, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford.
- Todorov, T. 1981, *Introduction to Poetics*, overs. av Richard Howard, The Harvester Press, Brighton.
- Ådland, T.L. 2005, *Kropp og narratologi: Etterlysning og forslag til metode*, hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen, Bergen.